

Umetniška zbirka Galerije Domžale

P A L E T A I I

**P A L E T A I I**



Umetniška zbirka Galerije Domžale

# Kazalo

5	Uvodnik <b>Milan F. MARINIČ</b>
7	Umetniška zbirka Galerije Domžale <b>Mojca GRMEK</b>
8	FRANZ JOSEF BERGER
10	EMERIK BERNARD
12	DRAGOMIL BOLE
14	VESNA BUKOVEC
16	ČRTOMIR FRELIH
18	ALENKA GERLOVIČ
20	KLEMENTINA GOLIJA
22	MILENA GREGORČIČ
24	CIRIL HOČEVAR
26	LOVRO INKRET
28	ANDREJ JEMEC
30	DUŠANKA KAJFEŽ
32	BOGOSLAV KALAŠ
34	LUČKA KOŠČAK
36	ŠTEFANIJA KOŠIR PETRIČ
38	DOMINIK OLMIAH KRIŽAN
40	ROY LAGRONE
42	ERIK LOVKO
44	ROMAN MAKŠE
46	IVO MRŠNIK
48	ADMIR MUJKIČ
50	MARIO PETRIČ
52	MAJA POGAČNIK
54	JANEZ PRAPROTNIK
56	ROBERT PRIMIG
58	MOJCA SMERDU
60	JURIJ SMOLE
62	VERA TERSTENJAK
64	KLAVDIJ TUTTA
66	MILENA USENIK
68	MARIJA MOJCA VILAR
70	CATHERINA ZAVODNIK
73	Pregled razstav v Galeriji Domžale od leta 2004

*Opomba:*  
Spremna besedila so bila prvič objavljena v katalogih Galerije Domžale, ki jih je izdal Kulturni dom Franca Bernika Domžale.

# Uvodnik

Najnovejši katalog Galerije Domžale je droben prispevek h kvalitetni duhovni hrani, ki jo javni zavod Kulturni dom Franca Bernika Domžale s široko paleto kvalitetnih kulturnih ponudb različnih žanrov želi ohranjati v nič kaj zavidljivem trenutnem splošnem družbenem in ekonomskem položaju. Ko smo pred desetimi leti izdali prvi katalog naše stalne zbirke smo na tihem (in morda naivno) pričakovali, da bo po enem desetletju naš galerijski program nekoliko bolj odmeven, da bodo razstave bolj obiskovane, da bo morebiti že zasvetil kakšen žarek upanja po ustrežnejšem prostoru za razstavno dejavnost, ... A kakorkoli, pomembno je, da smo ohranili svoja prizadevanja po estetskih in kulturnih vrednotah, ki jih lahko ponudi galerija našega mesta s svojimi razstavnimi programi in s svojo stalno zbirko.

Redne razstavne programe smo pred leti obogatili še z vodenimi ogledi in pogovori z likovnimi ustvarjalci, organizirali kulturno vzgojne programe za otroke in mladino z njihovi starosti primernimi vodenimi ogledi in delavnicami, med likovnimi deli smo lahko prisluhnili koncertom iz našega cikla »Jazz v Galeriji« in (v počasnejšem tempu, ampak vendarle) nadgrajevali svojo stalno zbirko z deli, ki jih v tej publikaciji javno predstavljamo in ki so sicer na ogled v naših upravnih prostorih. Vse to so bila naša prizadevanja k popularizaciji likovne dejavnosti. Ohranili smo kulturno vzgojne programe in vsako leto bo ena izmed razstav namenjena sprehodu v del fonda naše stalne zbirke.

Tako kot prvega, tudi ta katalog izdajamo z namenom, da predstavimo likovna dela iz javne zbirke, se za trenutek ustavimo, pogledamo, sprejmemo in se morebiti le odločimo za korak v galerijo, za postanek pred umetnino. Ta postanek je res intimni dogodek srečanja in soočenja nas samih z umetnino, a samo takšna srečanja in srečanja z umetninami drugih žanrov omogočajo posameznikovo širino in s tem - širino okolice, v kateri živimo, kvaliteto in širino medsebojnih odnosov, kvaliteto in širino življenja na sploh. To potrebujemo.

**Milan F. MARINIČ**

# Umetniška zbirka Galerije Domžale

Začetek nastajanja umetniške zbirke Galerije Domžale sega v leto 2000, ko je vodnje galerije prevzel Kulturni dom Franca Bernika. Zbirka je zasnovana kot stranski produkt galerijske dejavnosti, saj nastaja z odkupom del razstavljaljajočih umetnikov in umetnic oziroma jih le-ti podarijo. Glavni kriterij pri izbiri dela za odkup je kvaliteta umetnikovega opusa in njegova referenčnost znotraj slovenskega umetnostnega prostora (ter širše), posebna pozornost pa je namenjena tistim, ki prihajajo iz Domžal. Zbirka se je najbolj intenzivno širila v prvih letih, ko je bilo odkupljeno po eno delo z vsake razstave, kasneje pa je število odkupov zaradi omejenih finančnih zmožnosti vse bolj upadalo. V zadnjih letih se je ustalilo pravilo enega do dveh odkupov na razstavno sezono, in sicer dela najpomembnejšega umetnika sezone in, če je to mogoče, še lokalnega ustvarjalca.

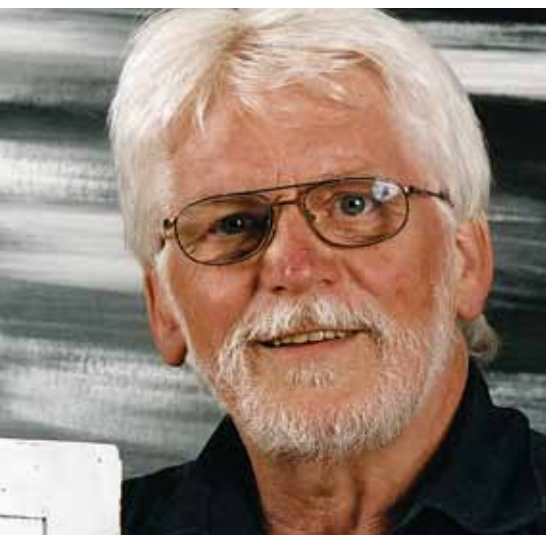
V trinajstih letih, ki so pretekla od prvega odkupa, je tako nastala zbirka, ki trenutno obsega 60 del 53-ih umetnikov in umetnic. Med njimi prevladujejo ustvarjalci iz slovenskega umetnostnega prostora, nekaj pa jih je tudi iz sosednjih držav. V glavnem so to umetniki srednje generacije, zelo malo je starejših in mlajših ter prav nobenega ustvarjalca najmlajše generacije. Če se še malo pomudim pri strukturi zbirke, naj omenim, da jo sestavljajo v veliki večini slikarska dela, se pravi slike, grafike in risbe, medtem ko je kiparskih del samo devet; vsebuje tudi dve fotografiji in eno knjigo umetnika. In še vedno velja pripomba Črtomira Freliha iz prvega preglednega kataloga zbirke, ki je izšel leta 2003, namreč, da jo zaznamuje popolno pomanjkanje del s področja sodobnih medijev. Kljub temu pa zbirka na nek način le odraža sodobno ustvarjalnost, saj po letih nastanka umetniških del zajema obdobje od leta 1995 do 2013.

Seveda se ob tej analizi kar samo od sebe postavlja vprašanje, kaj je glavni namen in uspešno realiziran domet umetniške zbirke Galerije Domžale. Na osnovni ravni je zbirka odraz programske sheme Galerije Domžale, katere glavno načelo je, da skuša predstaviti čim širši spekter razvejanosti sodobne vizualne umetnosti skozi delo posameznih umetnikov in umetnic. Zbirka, ki nastaja (in ostaja) kot izvleček te dejavnosti, ohranja umetniška dela, ki so bila predstavljena na razstavah, kot neko umetnostno konstanto Galerije Domžale, ki je dostopna tukaj in zdaj. Človek umetnost pač potrebuje – to je dejstvo, ki velja ne glede na to, kaj si mislijo tisti, ki vedno, ko začne primanjkovati javnega denarja, zarežejo v kulturo in umetnost – pa ne samo zaradi estetike in možnosti doživljanja, čutenja, čustvovanja, navdiha in energije, ki jih odpira, ampak tudi zaradi njene magične moči, da odstira resnico, da nas prisili k razmišljanju, dešifriranju, vrednotenju, samospraševanju in, nenazadnje, vzpostavljanju notranje vezi s samim seboj. Za vse to je bistvenega pomena neposreden stik z umetniškimi deli, ki ga tudi takrat, ko v mestu ni nobene razstave, omogoča – umetniška zbirka Galerije Domžale.

In s tem smo se dotaknili še zadnjega pomembnega vprašanja – možnosti predstavitve zbirke. Začasno je zbirka kot celota postavljena in predstavljena v upravnih prostorih kulturnega doma, kar je, jasno, povsem neprimerno, a zaenkrat je to njena edina možnost. Vodstvo kulturnega doma skuša ta problem reševati na različne načine; v preteklosti predvsem z občasnimi razstavami zbirke, v zadnjem času pa z zamisljivo o redni letni predstavitvi izbora v galeriji in stalni predstavitvi zbirke na spletu. Nenazadnje pa je del rešitve tudi tale katalog... Upajmo, da bo nekoč nekje v Domžalah mogoče kadarkoli videti celotno zbirko tudi v živo!

**Mojca GRMEK**





**Franz Josef BERGER** (1943) se je rodil v Kitzbühlu na Tirolskem. Diplomiral je na pedagoški akademiji v Gradcu. S svojimi deli se je predstavil na številnih samostojnih razstavah in mednarodnih skupinskih predstavitev. Udeležil se je tudi številnih likovnih delavnic v srednji Evropi in bil večkrat tudi sam organizator. Prejel je več domačih in mednarodnih priznanj in nagrad. Živi in dela kot samostojni likovni umetnik v Beljaku.

# FRANZ JOSEF BERGER

Franz Josef Berger in Robert Primig sta nedvomno umetniški tandem, ki ga v našem prostoru že več kot dve desetletji srečujemo na številnih mednarodnih likovnih srečanjih, delavnicah in simpozijih. Vsakdo izmed njiju na svojstven, avtorsko zaznamovan, izoblikovan in prepričljiv način zaznamuje svoj čas in prostor ter nam tako ponuja odgovor na aktualna življenjska vprašanja. Preprosto, to sta avtorja, ki znata z vso senzibiliteto sprejemati zunanje, ob tem prisluhniti svoji notranjosti in likovni nagovor oblikovati kot slogovno indikativen in prepričljiv, posredovan kot spoznanje, resnica ali celo bolečina.

**S**likovne površine Franza Josefa Bergerja so »odlagališče odvečnih materialov«, ki jih na slikovno površino popelje v spremstvu osebnega razmišljanja o aktualni problematiki ter jih pomenljivo vsebinsko in likovno-formalno zaznamuje. Slikarska platna, razrezana, prepletena z vrvjo, prepleljena s koščki valovite lepenke, z izbranimi deli plakatov pa tudi ostanki računalniških komponent, so podoba časa, v katerem živimo. Pestrost uporabljenih materialov dvodimenzionalne slikovne ekrane spreminja v površinsko naglašena in strukturalno svojstvena likovna prizorišča. Na njih je veliko nakopičenega; vse, prav vse pa ima svojo vlogo in pomen, čeprav je ta morda simbolno ali metaforično izražen in skrit v večplastnost. V pogosto uporabljenih znakovnih asociacijah, ki se navezujejo na podobo križa ali na cesto brez izhoda, se skoncentrira slikarjev opomin človeštvu. Srca se razkrajajo in dvanajstplastna podoba časa je zaznamovana z »brazgotinami«, perforacijami, ki jih avtor »zdravi« tako, da jih povezuje z vrvjo. A dejstva ostajajo! Postajajo slikarjevo spoznanje, njegov svet idej in prepoznaven likovni nagovor, ki ga avtor kljub osvežitvam ohranja kot avtonomnega, torej njemu lastnega. Likovni zapisi Franza Josefa Bergerja so vselej preplet vsebin, konglomerat pristopov in načinov reševanja likovne problematike. Tudi v novih zgodbah je čutiti pridih starih, saj se njegova ustvarjalna misel vselej dotika ravnanja z odpadki in hitrega razvoja tehnologije. V vsej tej problematiki pa avtor prevzema dvojno vlogo: je nosilec tako umetniškega sporočila kot družbenega ozaveščanja. Njegov poklic postaja poslanstvo, čas, prostor in družba pa so mu »nasprotniki«, s katerimi vzpostavlja socialnokritični diskurz. Ustvarjalni proces, ki je odprt nekonvencionalnim slikarskim materialom, že na začetku narekuje dialektiko, ki jo na eni strani predstavlja umetnikovo izpovedovanje, na drugi pa mora avtor prisluhniti govoric in značilnostim najdenih ter uporabljenih predmetov. Ali niso prav ti slednji tisti, ki v polnosti, na povsem odkrit in svojstven način vizualizirajo slikarjev svet misli?

...

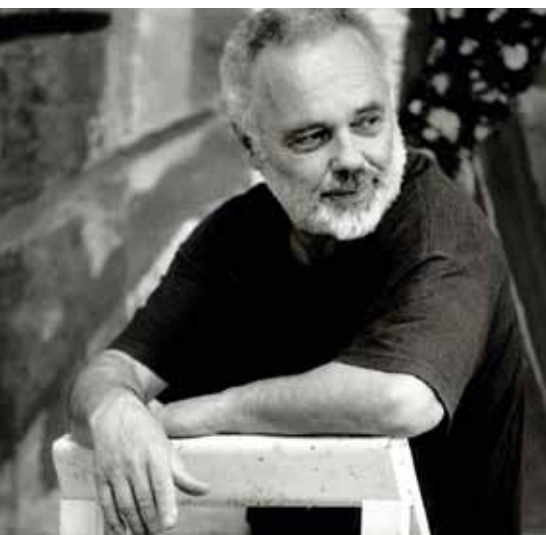
Franz Josef Berger in Robert Primig sta torej angažirana umetnika, po Norbertu Lyntonu umetnika-učitelja. Lahko bi ju poimenovali celo buditelja, saj nam odpirata pogled, tudi tistega, ki bi ga pogosto radi zastrli.

**Anamarija STIBILJ ŠAJN**



FRANZ JOSEF BERGER **Brez naslova**, 2005  
mešana tehnika na platno, 50 x 50 cm





**Emerik BERNARD** (1937) je študiral slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je leta 1965 diplomiral in tri leta kasneje pri prof. Gabrijelu Stupici zaključil tudi specialko. Več let je bil svobodni umetnik, nato pa leta 1985 postal docent za slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je bil vrsto let redni profesor. Leta 2001 je bil izvoljen za izrednega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti in 2007 za rednega. Med številnimi nagradami je leta 1987 prejel nagrado Prešernovega sklada in deset let kasneje veliko Prešernovo nagrado za življenjsko delo.

## EMERIK BERNARD

**E**merik Bernard je s svojim delom na področju slikarstva, umetnostne teorije in likovne pedagogike bistveno zaznamoval slovensko umetnost zadnjih nekaj desetletij. Njegovo slikarstvo že od vsega začetka pripada modernističnim načelom in tem ostaja zvest tudi danes. Osnova teh načel je pojmovanje slike kot enotne, čiste in v sebi zaključene likovne strukture, ki je istovetna s svojim materialnim medijem, tj. nanosi barve na platno. V skladu s to opredelitvijo proces slikanja poteka kot dialektično razčlenjevanje in sintetiziranje slikovnega polja, ki temelji na razporejanju barvnih nanosov glede na njihova medsebojna razmerja ter ploskost in obliko (format) nosilca. Kar je bilo v tradicionalnem slikarstvu zgolj sredstvo upodabljanja, je torej v modernizmu prava vsebina slike. To pa pomeni, da modernistična Slika ne skuša prikazovati ničesar zunaj sebe, ampak se uresničuje kot avtorefleksija okoliščin in postopkov lastnega nastanka. V tem kontekstu postane vsaka posamezna slika sled umetnikove prezenice v prostoru in času, sam proces slikanja pa (samo)spraševanje o temeljnih postavkah življenja.

Glede na to je očitno, da je za razumevanje slik, ki nastajajo na osnovi modernističnih načel, ključnega pomena rekonstrukcija postopka njihovega nastajanja. Emerik Bernard se pri ustvarjanju svojih del posebej posveča raziskovanju slikovnega polja, ki ga včasih razširja tudi izven platna ter vanj vpleta neslikarske materiale, kot sta na primer les ali blago. Pri strukturiranju slikovnega tkiva je njegov temeljni postopek nalaganje bolj ali manj prosojnih barvnih slojev, pri čemer se posamezni sloji postopno oblikujejo v polja različnih barv in oblik ter z jasno zarisanimi robovi. Skozi ta proces se ustvarja izjemno dinamična struktura, ki jo poganja igra številnih nasprotij – ne samo med celoto poslikanega platna in njegovimi deli, ki tu in tam segajo čezenj, temveč tudi na ravni samih oblik, barv in svetlobe. V vsaki posamezni sliki tako srečujemo enkratno kombinacijo nasprotij med vertikalnim in horizontalnim, zaobljenim in zalomljenim, ozkim in širokim, mnogokotnim in ovalnim, ki jo spremljajo številni barvni kontrasti s sočasnim preigravanjem tonske lestvice izbranih barv ter dopolnjujejo na platno nalepljeni kosi tkanin z najrazličnejšimi potiski in teksturami.

Gledalec, ki s slikami Emerika Bernarda vzpostavi poglobljen dialog, hitro opazi, da kompozicija iz trenutka v trenutek spreminja svoj ustroj in s tem tudi vizualno podobo – odvisno od točke, kamor usmeri svojo pozornost. To pomeni, da v teh slikah ne smemo iskati nič določenega – nikakršnih predmetnih predstav, nobene simbolike, metaforike, izraza emocij ali pomena, saj poudarek ni na fiksaciji kakršne koli oporne točke za interpretacijo, pač pa, ravno nasprotno, na njenem izmikanju – namen tega je spodbuditi nenehno gibanje in spremembo v procesu gledalčevega motrenja slike, s tem pa tudi v njegovi percepciji, čustvovanju in mišljenju. Pri slikah Emerika Bernarda gre torej v osnovi za vzpostavitev nekega notranjega procesa, ki je enakovreden nepredvidljivemu toku življenja in katerega del je spajanje z njegovimi pojavnostmi, zasledovanje skrivnosti in iskanje biti. Ob teh slikah se zgodi sovpadanje posamezne bivanjske izkušnje in življenja na tako čist, abstrakten in neposreden način, kot je to v umetnosti sploh mogoče.

**Moja GRMEK**



EMERIK BERNARD **Nahaja se tudi izven slike**, 2013  
akril na platno, montaža, 203 x 138 cm





**Dragomil BOLE** (1948) se je rodil v zaselku Jeriše pri vasi Kazlje na Krasu. Diplomiral je na oddelku za gradbeništvo FAGG v Ljubljani in kasneje magistriral na oddelku za psihologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Leta 1982 mu je Mednarodna organizacija za fotografsko umetnost (FIAP) podelila naziv umetnik fotografije (AFIAP) in leta 1983 Foto zveza Jugoslavije naziv mojster fotografije. Njegova dela so uvrščena v stalno zbirko Moderne galerije in Arhitekturnega muzeja v Ljubljani, Kabineta slovenske fotografije v Kranju in druge zbirke v tujini. Za svoja dela je prejel številne nagrade in priznanja. Živi in dela v Ljubljani.

# DRAGOMIL BOLE

## Magični zapis svetlobe

**D**ragomil Bole se v svojem delu ukvarja večinoma s fotografijo in projekti, ki se nanašajo na raziskave mejnih področij različnih vizualnih medijev. Kot posebno kvaliteto v njegovem opusu pa je potrebno izpostaviti prav ukvarjanje s fenomenom svetlobnega zapisa. Slednjega je v umetnosti resda najbolj posvojil medij fotografije, vendar pa je sodoben čas z vrsto novih tehnologij in medijev že omogočil nove umetniške prakse. Široko ustvarjalno polje delovanja Dragomila Boleta kaže na avtorjevo strastno raziskovanje optičnih učinkov svetlobe in iz nje nastale podobe. Njegova najnovejša razstava je nadaljevanje projekta »Sledi«, ki ga je začel na vrtu DLUL leta 2004.

Celoten koncept projekta je večplasten, izhaja pa iz ideje fotograma – posebnega fotografskega postopka, kjer je fotografija narejena brez aparata, zgolj s projeciranjem svetlobe na predmete položene na fotopapir. V času dadizma in konstruktivizma sta Man Ray in Laszlo Moholy Nagy želela s tem ustvariti destrukcijo fotografske mimetične podobe oziroma vzpostaviti nove konstruktivistične forme, nadrealisti pa so ga uporabljali za svoj avtomatizem in iskanje svobodne oblike. Sledile so mnoge kombinacije tega postopka, saj so umetniki kasneje fotopapir zamenjali z drugimi, svetlobno občutljivimi nosilci in ga uporabljali še za različne druge umetniške prakse, kot na primer na polju body arta, kjer je Denis Oppenheim v svojem performansu sončni svetlobi prepustil lastno kožo.

Dragomil Bole po podobnem postopku Sledi svetlobe zapiše v travo, ki ima zaradi svojega klorofila sposobnost fotopostopka. Vendar pa tu še ne zaključijo svojega dela, saj nastale svetlobne zapise fotografira po klasičnem postopku. Slednjih Bole ne obravnava kot dokument, ampak kot novo umetniško delo, (nov) medij v mediju. Novo nastale Boletove podobe so namreč izjemno ekspresivne, saj so ustvarjene s pomočjo posebnega infra-filma, ki reagira na za človeško oko neznavna svetlobna sevanja in omogoča dramatične svetlobne zapise.

Sledi Dragomila Boleta pa niso le sledi svetlobe, njene »barve« in valovanja ... so tudi sledi časa ali bolje, magičnega trenutka, ki je nastal v dialogu človeka in narave. So notranje pokrajine, kjer svetloba kot končni vidik materije raztaplja realnost in jo spreminja v zasanjane podobe. Nekatere bodo sčasoma ponovno zazelenele in se »vrnile« nazaj v neskončen kozmos, od koder so prišle. Druge bodo ostale zapisane v obstojnejših medijih in tako shranjene zaživele v novih kontekstih.

Boletovo ukvarjanje s fenomenom svetlobe v kontekstu raziskovanja mejnosti različnih vizualnih medijev pa nenazadnje simbolno vstopa tudi na nivo univerzalnih vprašanj našega bivanja in pomena svetlobe zanj. Ko se namerimo proti njej, lahko pripelje onstran sleherne oblike, občutka in zaznave. Toda ... kje je njena meja, meja njene prezence in našega obstoja ... kje je tista meja, ko zbledi sleherna podoba? Morda se odgovori skrivajo ravno v zelenju Boletove trave.

**Barbara STERLE VURNIK**



DRAGOMIL BOLE **Sledi 26**, 2004  
barvni tisk na papir, 50 x 70 cm





**Vesna BUKOVEC** (1977) je diplomirala in magistrirala iz kiparstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Kot samostojna avtorica in v okviru umetniške skupine KOLEKTIVA (z Metko Zupanič in Lado Cerar) se je predstavila na številnih razstavah v domačem in mednarodnem prostoru. Ustvarja v različnih medijih (risba, video, fotografija, instalacija) in z različnimi postopki (raziskava, apropiacija, participacija idr.), pri čemer kot umetniško strategijo pogosto uporabi ironijo.

# VESNA BUKOVEC

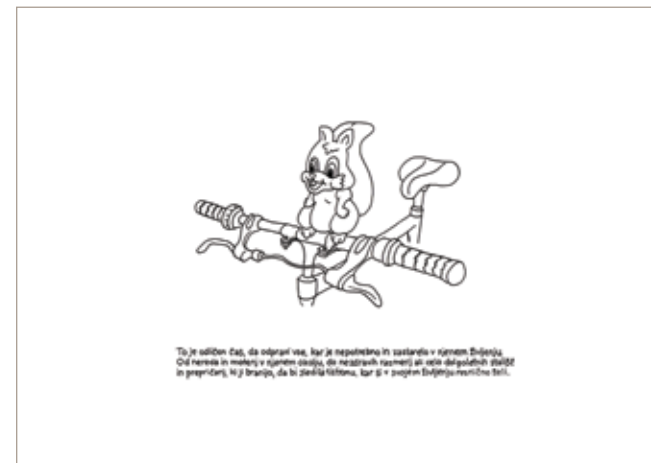
**R**isba je najosnovnejši način, ki mišljenje prevaja v zunanjo vizualno podobo. Tudi z zelo preprostimi sredstvi, kot je na primer tanka črta, lahko predstavi, ponazori, prikaže tudi zelo zapletene koncepte iz katerega koli področja človeškega vedenja. Zaradi preprostosti izvedbe in hkrati možnosti izrazne kompleksnosti, se pogosto uporablja kot prvinsko in neposredno komunikacijsko sredstvo med miselno ustvarjalnostjo in refleksijo. Za podobe, ki nam pomagajo razumeti in pomniti, se je uveljavil izraz miselni vzorec. V vizualnih umetnostih je risba pogosto osnovni vzorec za izvedbo končnega dela. Zaradi zmoglosti jasnega in polno pomenskega izraza pa je pogosto tudi sama končno delo. Nekateri umetniki jo izberejo kot svoj medij ravno zato, ker omogoča s preprostimi sredstvi pokazati vse, kar je potrebno. Vesna Bukovec je že od njenih prvih risb namenjenih javnosti zvesta preprosti črti. Brez senčenj in iluzije prostora ustvarja polno pomenske podobe. Čeprav so včasih nekoliko konceptualne, so kot same estetska celota in ne potrebujejo posebnega konteksta. Motive izbira z medijskega sveta Interneta, televizije, priljubljenih revij, kar lahko opazimo tudi v njenih videih. Z njimi pa obravnava predvsem teme, ki se nanašajo na potrošniško družbo hipnega zadovoljstva in nekatere frustracije, ki jih življenje v takšni družbi povzroča v posamezniku. Risbe so polne humorja a hkrati realno trpke. Kažejo se kot ogledalo družbe, ki je ukrivljeno tako, da poudari določeno lastnost, določena razmerja. Risbe Vesne Bukovec so svojevrstne karikature in z vključevanjem besedil v rokopisu, spominjajo včasih tudi na strip. Pisani jezik je vedno angleški. Na prvi pogled se mogoče zaxdi, da se je avtorica odločila zanj iz razloga, na katerega je leta 1992 Mladen Stilič pokazal s prstom, ko je izjavil, da umetnik, ki ne govori angleško, ni umetnik. Morda je ta izjava tudi res vplivala na njeno odločitev. Vendar, če v tem kdo vidi lahko rešitev za hitro slavo ter se zadovolji s cinizmom konteksta, naj se vpraša ali mogoče izbira jezika ni konceptualni del umetnine kot take in s tem Stiličovičovo izjavo parafrazira. S tem poudarja predvsem cinizem družbeno-politično-ekonomskega stanja v sodobni, globalizirani družbi.

Na pregledni razstavi risb Vesne Bukovec je predstavljenih šest ciklov iz časa zadnjih šestih let. Glede na način obravnave posameznika v družbi jih lahko razdelimo v dve glavni skupini. V eni skupini je posameznik obravnavan kot nesamozavestna in neemancipirana a samostojna celica, v drugi pa je posameznik osnovni in aktivni, čeprav včasih s pasivnostjo, gradnik frustrirane in frustrirajoče družbe. V prvo prištevam Positive Illusion (2009), Their True Nature (2010) ter How to fail successfully (2011), v drugo pa I am aware of the possibility to be misunderstood (2011), There is no society without spectacle (2011) ter Ali me nočete, ker sem kritična (2012).

V Their True Nature je med risbo in besedilom dialog v dadaistični maniri. Informacije, ki jih dva elementa podajata, delujejo med seboj nezdružljive, vendar z njimi eden drugega osmišljata. Prepis besedila priljubljenega horoskopa na Internetu vzpostavlja absurdno razmerje s risbo zgoraj, ki nima nobene zveze z znanimi astrološkimi znamenji. Povezani sta dve navidezno nezdružljivi ikonografiji, kar pokaže na absurdnost verjetja v Internetni orakelj. Slednjemu je lažje verjeti, ker se sklicuje na veliko starejšo mitologijo. Tudi v Positive Illusion se avtorica posveča svojevrstnim religioznim vidikom vsakdanjega življenja. Pod pesimistično karikaturjo, ki spominja na izreke Murphyjevih zakonov, so na njih navezujoča se vprašanja, z možnostjo odgovaranja v petih stopnjah strinjanja. Gre za vprašanja iz psiholoških testov, ki jih nekatera podjetja uporabljajo pri kandidatih za delovno mesto. Prav tako pa spominjajo na podobne teste, ki jih objavljajo razne revije. Te ponujajo na koncu površne opise, ki so navadno po točkah razvrščeni v nekaj kategorij in podobno kot horoskopi vedno zadanejo. How to fail successfully je serija risb, ki s prikupnim cinizmom podaja navodila, po katerih zagotovo pridemo do željenega cilja. Po vzoru številnih priročnikov, ki se predstavljajo kot revolucionarni voditelji v boljše in uspešnejše življenje. Besedilo je napisano z jasnostjo navodil za uporabo preprostega gospodinjanskega pripomočka, risba nad njim pa nazorno kaže, kako naj bi izvedba izgledala. V ospredju sta visoko vrednotena koncepta uspeha in sreče, ki v sodobni družbi posameznikom povzročata marsikatero stisko. V strahu pred neuspehom se oseba pogosto zavaruje tako, da se s težavo ne spoprijema in izgovore ter tolažbo išče v samodestruktivnosti.

Cikel Ali me nočete, ker sem kritična je nastal kot referenca na strip Tinza Marka Pogačnika iz leta 1969, ki je sredi seksualne revolucije kritično in stereotipno prikazoval lastnosti, ki v takratni družbi za žensko niso bile sprejemljive. Dobrih 40 let kasneje se pogled moškega na žensko v družbi še vedno ukvarja z lastnostmi, ki so za žensko neprimerne. Predvsem zato ker se ne ujemajo z modeli, ki jih vsiljujejo mediji, naj bi predvsem v moškem napadalo željo. Risbe, ki jih družji naslov I am aware of the possibility to be misunderstood, imajo obliko stripa v treh slikah, na katerem je silhueta ženske v majici z napisom. Takšni napisi navadno veljajo, da izražajo počutje in mnenje svojega lastnika. So kot stripovski oblački tudi v resničnem življenju in ne le na papirju. Oseba tu ne izraža boja, veselja ali zabave, temveč lastne frustracije v namišljenem dialogu z družbo in predvsem v strahu pred neuspehom in nesprejemljivostjo. There is no society without spectacle prikazuje množice ljudi na tribunah športne prireditve, pri molitvi, na protestu, pri čakanju na delitev hrane in začetek prodaje novega telefona. Podobe, ki so povzete po fotografijah na Internetu, predstavljajo posameznika neposredno kot del družbe. V ostalih ciklih risb Vesna Bukovec neposredno nagovarja posameznika kot tistega, ki se v družbo sam vključuje. Z njim ravna kot v iluzijo samozavedanja zavedene osebe, ki hoče verjeti v srečo. Posameznik že obstaja, saj se kot gledalec identificira skozi svojo dejavnost gledanja in je v vsaki risbi tudi sam vključen. Tukaj pa se mora poiskati, najti svoje okolje, v katerem se lahko identificira, kot del množice, del družbe. Kritičen obrat pri tem pa je ravno v trditvi, da ni družbe brez spektakla, ki poudari odtujenost. Iskanje sreče in večno udobje spet odmakne za dva koraka stran. Samo toliko, da ohrani željo.

**Vasja NAGY**



**VESNA BUKOVEC** Njihova prava narava, 2010-2013  
tuš na papir, 29,7 x 21 cm x 5



**Črtomir FRELIH** (1960) se je rodil v Nomenju v Bohinju. Leta 1985 je na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost diplomiral na oddelku za grafiko pri prof. Zvestu Apolloniju, grafično specialko pa končal leta 1990 pri profesorjih Zvestu Apolloniju in Branku Suhyju. Na ALU v Ljubljani je leta 1997 še magistriral s področja likovne didaktike. Poučuje na likovnem oddelku Pedagoške fakultete Univerze v Ljubljani, kot habilitiran izredni profesor za risanje in grafiko. Med leti 1997 in 2000 je bil predsednik umetniškega sveta ZDSLJU, od leta 1997 do 2001 je bil tudi glavni urednik strokovne revije Likovna vzgoja. Imel je številne samostojne razstave in skupinske predstavitve doma in v tujini, za kar je prejel več nagrad in priznanj. Živi in ustvarja v Radomljah.

# ČRTOMIR FRELIH

**K**o se je Črtomir Frelih odločil, da bo svoj likovni svet odločilno zaznamoval s figuro, se je začelo obdobje avtorjevega nenehnega raziskovanja. Zaznamovalo ga je kot iščočega ustvarjalca, ki je na liku človeškega telesa, pa tudi v odnosu do njegovega zunanjega sveta, torej slikovnega ozadja, pomembno napredoval. To ga je nedvomno pripeljalo do prepoznavne, avtorsko izoblikovane in prepričljive podobe, a ta v njegovem ustvarjalnem iskanju nikoli ne zastane.

Črtomir Frelih s prodorno potezo svojega čopiča beleži, nakazuje oblike, oblikuje formo, preprosto, uteleša svoj figuralni lik. Ta je stalnica v njegovem slikarskem pa tudi grafičnem opusu. K njemu pristopa tako v smislu likovne problematike kot tudi vsebinske izpovednosti. Na eni strani se sooča z dilemo, kako in do kakšne mere še lahko razkroji svojega upodobljenca, da bo ta še razumljen in prepoznaven, na drugi pa materialno podobo prevaja v razmišljanje o zgodovinskih dejstvih, osebnih pogledih, spoznanjih in pomiritvah.

Njegove figure so v zanimivem dialogu z ozadjem kot nepogrešljivim delom likovne zgodbe. Včasih iz njega izstopajo v obliki grafično naglašeni pristopov ali jasneje artikuliranih barvnih mas, pa v komaj zaznavnem izvajanju posameznih delov s slikovnega polja in nenazadnje kot poteza, ki ostro zareže v materializiran barvni nanos in izrazito okonkretizira figuro. A dialog z ozadjem vselej ostaja.

Avtor figuro, pa čeprav v svoji fragmentarnosti komaj nakazano, čvrsto umesti na slikovni oder. Kompozicijsko uravnotežena zadominira na njem. Njenim skrajnim, posebnim legam se pogosto pridružuje komponiranje po diagonalni smeri, kar vnaša dinamiko in vitalizem. Figura iz smrti leti v življenje in tako daje sicer dramatičnim prehodom novo upanje.

V plejadi Frelihovih letečih in razklenjenih ljudi so zanimivi tudi ležeči liki. Z njimi se avtor približuje pejzažem, ki so bili predvsem v preteklosti ena izmed njegovih izbranih motivnih smernic. Truplo odhaja v prostranstva krajinskega ambienta ali se celo spreminja v pokrajino s konfiguracijo, za katero bi lahko našli primerjavo tudi v realnosti. Motivika tako začenja nov dialog in prehaja v svež kontekst.

Nekakšno komunikacijo z naravo je v barvi čutiti tudi v rjavem ciklu in v izboru med modrimi in zelenimi barvnimi temelji. V specifični danosti lesenih desk, ki so postale podlaga za najnovejša slikarjeva dela, pa narava posredno in prefinjeno pronica skozi enotne, monokromne, lazurne barvne ekrane. Frelih je prav na njih svoje figure opredelil izstopajoče in anatomske izrazite.

Če bi tudi mi želeli natančneje identificirati Frelihove ljudi, potem bi se nedvomno srečali z najrazličnejšimi kristomorfni podobami. Kljub ekspresivnemu naglasu, razpadanju in razslojevanju bi se soočili s številnimi sleherniki. Zdi se namreč, da njegove slike šele posledično prestopijo prag svetosti. A priori pa predstavljajo slikarjevo osredotočenje zgolj in samo na figuro človeka.

Črtomir Frelih ima zaradi specifičnega likovnega nagovora nedvomno mesto med poeti figuralnega slikarstva. Svojim portretirancem vselej znova vdihuje življenje, razpeto med slikarskimi in grafično risarskimi podrobnostmi. V opus, ki je v svojem začetnem obdobju izšel iz t.i. temnega modernizma, značilnega za slovensko umetnost, je vpeljal svet barv. Te pa še vedno ostajajo asketsko omejene in simbolno izbrane. Z njimi avtor kljub pogosti kontrastni rabi ustvarja umirjeno, lahko bi rekli kontemplativno atmosfero. Njegov slikovni organizem nastaja večplastno, pa vendar v skupku nanosov ohranjajo svoje mesto tudi tisti povsem dematerializirani, lazurni, palimpsestno učinkujoči. Na barvni paleti odigra odločilno vlogo bela, v katero usmerja likovno zanimanje in odstira njene simbolne pomene. V pastozno bogatih barvnih nanosih, ko avtor poudarja strukturiranost in reliefnost, zaživijo njene dodatne vrednosti. V beli barvi so skrite vse barve, tudi tiste, ki jih mi ne vidimo. Razprejo pa se ti v trenutku, ko se giblješ po robu fizičnega sveta in prehajaš v metafizično stanje. Tako so v belinah ujeti tudi avtorjevi vsebinski namigi. V njih izrazito prebiva svetloba, h kateri je usmerjena vsa slikarjeva ustvarjalnost, tudi takrat, ko jo vsepovsod razprši kot latentno prisotnost.

**Anamarija STIBILJ ŠAJN**



ČRTOMIR FRELIH **Figura**, 2005  
akril na platno, 100 x 150 cm





**Alenka GERLOVIČ** (1919-2010) se je rodila v Ljubljani. Zgodnje otroštvo je preživela v Brežicah, kjer je končala osnovno šolo. Leta 1929 se je z družino preselila v Ljubljano in tam zaključila gimnazijo. Med leti 1937 in 1941 je študirala na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu, risanje pri profesorju Krstu Hegedušiću in slikanje pri profesorju Vadimirju Beciću. Med vojno je od leta 1941 sodelovala v NOV kot aktivistka OF in slikarka, po vojni pa je službovala v Ljubljani, pretežno kot likovna pedagoginja, vse do upokojitve.

# ALENKA GERLOVIČ

V teh dneh so v dunajski Albertini zaprli eno najbolj obiskanih razstav v zadnjem času, razstavo slik, grafik, risb in akvarelov Albrechta Dürerja. A večina obiskovalcev, ki so prihajali od vsepovsod, ni toliko občudovala reprezentančne podobe velikega mojstra severne renesanse, marveč drobne, intimne, mimogrede zapisane vtise z njegovih številnih popotovanj. Te minuciozne upodobitve, ki dokazujejo umetnikovo nesporno genialnost, so ohranile podobe že davno spremenjenih vedut in celo narave, obenem pa je avtor z njimi povzdignil pejzaž, ki je bil dotlej le obrobnegega pomena, v samostojni motiv.

Krajina vse od 15. stoletja naprej tako ostaja priljubljena tema, h kateri so se slikarji vedno znova vračali. Veliko je razlogov zato, da pogled v naravo vsaj enkrat ujame na likovno ploskev skoraj vsakdo. Alenka Gerlovič pa je krajini ostala zvesta vse življenje in lahko bi rekli, da jo z znamenitim nemškim slikarjem veže velika ljubezen do potovanja in opazovanja krajev, skozi katere vodi in se za trenutek ustavi pot. Slikarka je nekoč rada zahajala na Dalmatinske otoke, kjer je našla racionalno urejen in preprost svet, ki je bil blizu njenemu razumevanju sveta; očarale so jo eksotične dežele, ki so prav tako premogle v naravi utemeljene in osupljivo monumentalne strukture kakršna so riževa polja, ostanki indijanske civilizacije v Južni Ameriki in podobno. Toda če je nekoč našla idealne likovne predstave v poenostavljenih, včasih arhaičnih bivanjskih oblikah in izbrani barvni skali, je v zadnjih letih posegla po slikoviti vizualnih vtisih, ki so jo prevzeli predvsem zaradi bogastva barv in svetlob različnih letnih časov. Odločila se je za akvarel, tehniko, ki omogoča hitro in neposredno delo v naravi, a zahteva zanesljivo potezo, saj ne dopušča nobenega popravljanja. Slikarkin prvi ciklus je bil zato naravnost osupljiv in je bolj neposredno kot vsi prejšnji, spregovoril o njeni veliki ljubezni do narave, ki ji omogoča, da še vidi in prepozna v njej vse oblike, barve in sporočila, ki temu večnemu motivu ohranjajo svežino. Če se je takrat prvič prepustila naključjem, morda celo nekontrolirani gesti in subtilnosti, ki jo je prej nadomeščala monumentalnost in dajala njenim podobam skoraj posvečen brezčasen videz, lahko v novejših delih zaznamo svojevrstno sintezo obojega. V motivnem svetu sta se sijajno staknila tako mediteran s svojim značilnimi, k minimalizmu nagibajočimi se oblikami in žarečo barvo sonca ter slikarkina domača pokrajina, kjer se še vedno posebej rada poda v ljubljanski Botanični vrt. Tako nežne akvarelne podobe premorejo dovolj širok razpon od trenutnega navdušenja nad opojnostjo cvetočega bezga, kjer se tisočeri cvetovi mamljivega vonja prelivajo v napol abstraktno kopreno, preko impresionistične igre svetlob, pa vse do konstruktivno jasnih oblik in barv obmorskih krajev. V njih je vsekakor veselje do slikanja narave, ki nikoli ni enaka, kot pravi umetnica sama, je pa tudi prisposodba njenega zrelega, v filozofiji utemeljenega pogleda na svet okoli nas.

**Judita KRIVEC DRAGAN**



ALENKA GERLOVIČ **328 Nasad lavande I.**, 2003  
akvarel na papir, 56 x 70 cm



Janez Pipan

**Klementina GOLIJA** (1966) se je rodila na Jesenicah. Slikarstvo je študirala na umetniški akademiji v Milanu, kjer je leta 1990 tudi diplomirala. Nato je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani zaključila še podiplomski študij grafike pri prof. Lojzetu Logarju (1993) in podiplomski študij slikarstva pri prof. Gustavu Gnamušu (1995). Za njen nadaljnji umetniški razvoj sta bila pomembna zlasti študijsko bivanje v Bostonu in New Yorku v letu 1990 ter dvomesečno bivanje v Cité Internationale des Arts v Parizu jeseni 1995. Od leta 1990 je članica Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov. Je pobudnica in predsednica Bienala mesta Kranj. Ukvarja se s slikarstvom, grafiko in oblikovanjem. Živi in dela kot samostojna likovna umetnica v Kranju.

# KLEMENTINA GOLIJA

**K**lementina Golija je v slovenskem in mednarodnem umetnostnem prostoru že dodobra poznana in uveljavljena ustvarjalka. Hiter pogled na njeno dosedanje delo pokaže, da se je že na začetku svoje poti v skladu s temeljnim modernističnim načelom o istovetnosti med vsebino slike in njenim materialnim medijem usmerila v raziskovanje izraznih možnosti likovnih elementov in njihovih medsebojnih razmerij ter sčasoma razvila prepoznaven likovni rokopis, v katerem povzema in združuje v svojevrstno sintezo ekspresionistični izraz in klasicistični princip kompozicije.

Kot pri vseh slikarjih, ki izhajajo iz modernističnih načel, je tudi pri Klementini Goliji za interpretacijo njenih del ključnega pomena rekonstrukcija postopka njihovega nastajanja. Proces ustvarjanja se pri Golijevi začne s preprostim krokiem na prosojnem papirju, ki nastane kot spontan likovni zapis njenega občutja, misli ali razpoloženja v tistem trenutku. Ta ekstrakt njene intimnosti, ki ga izriše v močni risbi z zastajajočo gesto, kot v krču, a vendarle samozavestno, je izhodišče za kompozicijsko zasnovano nastajajočega likovnega dela. Čeprav je ta element po svojem izvoru impulziven, po naboju pa ekspresionističen, avtorica v nadaljnjem procesu dela gradi tkivo slike skrajno premišljeno, v skladu s temeljnimi klasicističnimi načeli uravnoveženosti, preglednosti in čistosti forme. Pri tem je njen temeljni postopek plastenje barvnih slojev in kolaža, ki ga sestavlja iz krp najrazličnejših papirjev s posebno teksturo ali potiskom, od ročno izdelanih, prosojnih, klobučevinastih do izrezkov iz časopisnega in revialnega tiska. Posamezne plasti vselej nanaša od svetlega proti temnemu, in sicer tako, da novejša nikoli povsem ne prekrijejo starejših, zato je struktura slikovnega tkiva vselej prosojna, skoz in skoz presvetljena in zračna. Poleg tega ta postopek omogoča, da prehajanje med posameznimi likovnimi elementi – risbo, barvo in kolažem – poteka izjemno subtilno, kot po robovih, obenem pa, nanizani drug poleg drugega kot fragmenti izgubljenih celot, delujejo vsak s sebi lastnim izraznim modusom in tako soustvarjajo igro palimpsestnih učinkov.

Kompozicije, ki se porodijo skozi ta proces, govorijo emocionalno neposredno, s samimi po sebi izražajočimi se likovnimi elementi, vendar pa v njih vselej najdemo tudi iluzionistično-asociativne figuralne sestavine s simbolnimi poudarki, ki to govorico obložijo s pomenom. Izhajajoč iz tega izrazno-simbolnega naboja, v vsaki sliki razbiramo ekspresivno-metaforično podobo avtoričinega notranjega sveta.

V tej podobi je začetni kroki, ne glede na to, kje se nahaja, vizualno središče, ki deluje kot interpretacijsko sidro. V njem je povzet ekstrakt avtoričine intime, ki se skozi proces nastajanja podobe postopno razgrinja, preureja in povezuje v zaokroženo celoto. Pri tem palimpsestno plastenje barvnih slojev in kolaža ponazarja način, kako se ta celota oblikuje v toku življenja: kot nalaganje posameznih doživetij, izkušenj in spoznanj v plasti, ki druga drugo izpodrivajo, prekrivajo, dopolnjujejo in tako ustvarjajo nove, vse bolj kompleksne konfiguracije. Vsakokratna končna podoba je tako zgolj ena od številnih postaj na tej poti aktualizacij, v kateri se enkratna in neponovljiva življenjska izkušnja avtorice prepleta z odsevi našega skupnega prostora in časa.

V tem kontekstu je treba razumeti tudi ciklus z naslovom Geografija spomina – Minljivost (po)dobe, kjer avtorica izpostavlja spomin kot ključno komponento, ki beleži, ureja in shranjuje zapise življenjskega izkustva. A ker je protipol spomina pozaba, zaradi katere številni »podatki« ostanejo prepuščeni žrelu minljivosti, je vsakokratna podoba osebne ali kolektivne (pod)zavesti in s tem tudi podoba sočasne zgodovinske dobe nujno nepopolna in zato odprta za neskončno možnih interpretacij.

**Mojca GRMEK**



**KLEMENTINA GOLIJA** Iz cikla **Geografija spomina**, 2009  
mešana tehnika na platno, 50 x 50 cm





**Milena GREGORČIČ** (1952) se je rodila v Ljubljani. Obiskovala je ljubljansko šolo za oblikovanje in maturirala na oddelku za grafično. Šolanje je nadaljevala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, na oddelku za slikarstvo, kjer je leta 1976 diplomirala. Dve leti kasneje je zaključila še podiplomski študij na grafični specialki. Od leta 1976 je članica Društva slovenskih likovnih umetnikov. Živi in dela v Ljubljani.

# MILENA GREGORČIČ

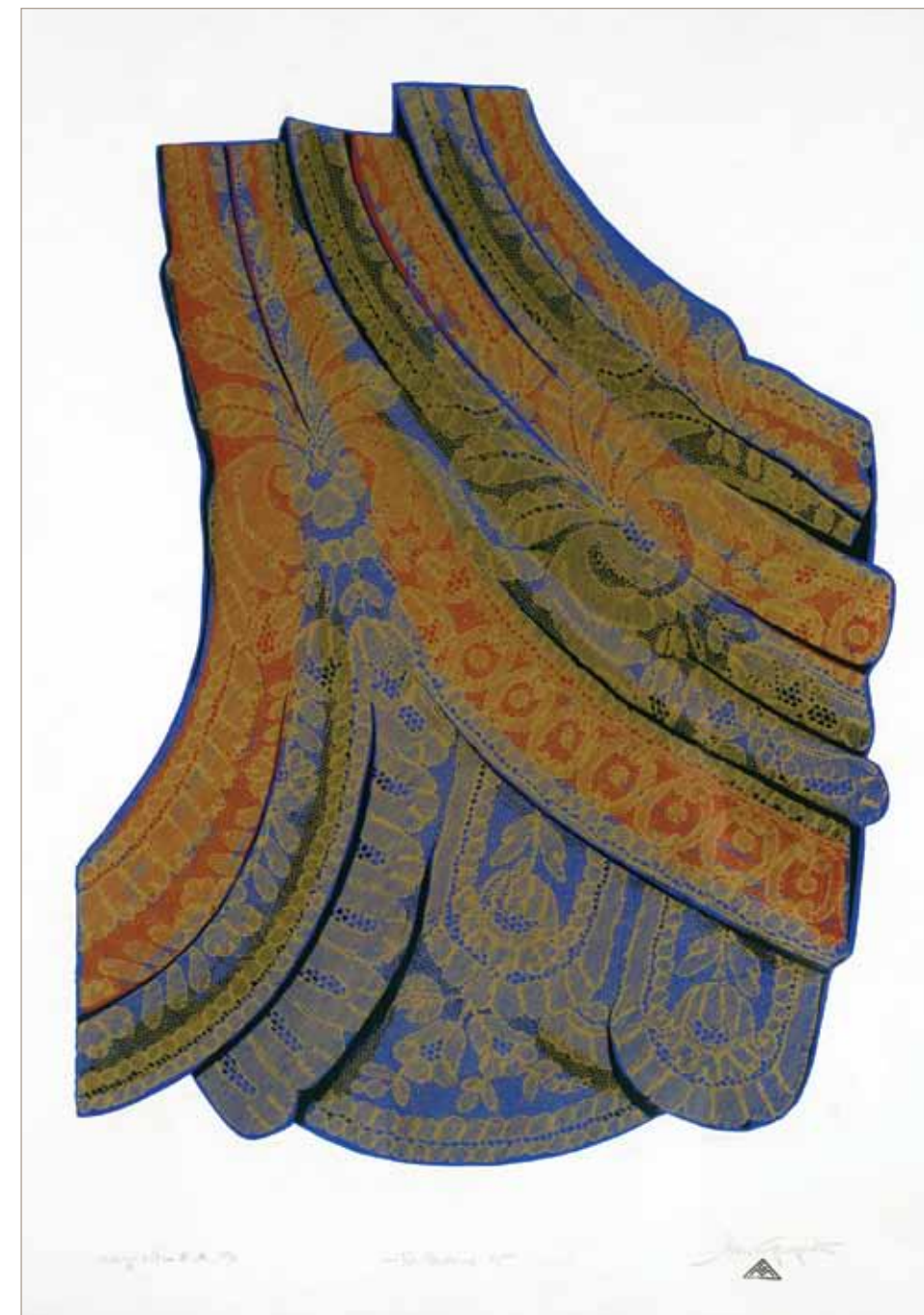
## Dražljivost morskih valovanj

**Ž**e od druge polovice sedemdesetih Milena Gregorčič soustvarja sodobno likovno stvarnost: uveljavljena je kot slikarka, grafičarka, neprekinjeno deluje na področju oblikovanja in občasno tudi keramike. Njene dosedanje ustvarjalne premene dokazujejo avtoričin raziskovalni pristop in preizkušanje v različnih vsebinskih navdihih, vendar vedno pogojenimi z izvornim in prabitnim: od človeške figure do klasičnega pejzaža. V njenih slikarskih interpretacijah izsekov iz narave, ki jih intenzivno upodablja od konca devetdesetih let dalje, prepoznavamo upodobitve rastlin, zlasti grmovnic in rož, kakor tudi obmorskega pejzaža. Gregorčičeva se torej po eni strani zapisuje tradiciji pejzaža, tudi tihožitja, tako prisotnih še danes v slovenskem prostoru, ki pa ji - s čuteno atmosfersko konotacijo postaneta že medij intimnega doživljanja narave ter sredstvo njene osebne izpovedi nazvven. Jasno je sicer prisoten klasični princip odslikovanja konkretnega motiva v specifičnem trenutku, s pronicljivim opazovanjem pa je hkrati zaznati avtoričino namero in hotenje v intimne interpretativne oblikotvorne in barvne raziskave s posebnim poudarkom na svetlobno razpoloženski atmosferi, ponekod tudi težnjo za doseganje optičnih učinkov komaj zaznavnega gibanja, valovanja in šelestenja. Prav slednje je zelo opazno na delih iz cikla »Valovanja/Morje«, predstavljenih na pričujoči razstavi.

Milena Gregorčič je slikanje poseben ritual: precizno in premišljeno nanaša barve s čopičem v drobnih nanosih tako, da jih plasti do zelene tonalitete, nianse in prehajanja ene vrednosti v drugo. Avtoričina zavestna upodobitev konkretnega krajinskega izseka je tako presežena: dvodimenzionalna površina postane prostor novega, skoraj sublimnega stanja, polna karizmatično skrivnostne atmosfere, iz primerne gledišča pa obiskovalcu daje vtis diskretno zaznavnega gibanja ali rahlega valovanja. Arhetipika motiva morskega horizonta: stanja osvetlitve, spreminjajoče se barvne atmosfere in neprekinjenega gibanja - valovanja konkretnega trenutka postanejo intimne metafore avtoričinega emocionalnega in racionalnega stanja. Hkrati pa seveda ohranjajo elementarnost univerzalnih dimenzij nadprostorske in nadčasovne kot ključnih vodil življenja in razvoja. Podobe nas s svojsko, kar kontemplativno atmosfero ponovno popeljejo v vrednote vsega izvornega, izvirnega in prabitnega, v svet primarnih mikro elementov zemlje, zraka, vode in ognja, v nekakšen univerzum, kjer se kakršnekoli meje neprestano stapljajo in v istem trenutku razdvajajo v svet neskončnega kozmosa. Površina platna ali transparentnega papirja je zapolnjena z izbrano živo in magmatsko občuteno barvno substanco, kjer je dovolj mesta tudi za subtilne nežne vrednosti, ki učinkujejo kot sončno-svetlobna prosevanja. Nešteta odtenjanja modrin, rdečin, ki se analogno s stanjem v naravi prekrivajo in odkrivajo ter se dokončno opredeljujejo v novo, skrajno intimno čuteno likovno stvarnost: realno in kozmično, preteklo in sedanje, trenutno in večno. Slike Milene Gregorčič nas tako - ob estetskem užitku - še meditativno pomirjajo in angažirajo v podoživljanje miru, tišine in spokojnosti ter hkrati v ponovno zavedanje o neuničljivosti in večnosti elementarnega.

Razstava kot celota in posamezne podobe odsevajo avtoričino namero v izbiri konkretnega motiva, ki ga na novo opredeljuje v osebno metaforo kozmosa: tistega znanega, a tako oddaljenega, vsakodnevno vidnega, a hkrati večno skrivnostnega. Zazdi se, kot da se Gregorčičeva zavestno umakne iz kaotičnega in tehniciziranega mestnega vsakdanjika v magično obrednost slikarskega procesa, v tisto vedno ustvarjalno vznemirljivo, pa tudi hedonistično igrivo platenje barv in form s čopičem. Barve s svojimi materialnimi in simbolnimi vrednostmi so nosilke avtoričinega najbolj avtentičnega sveta, njenih duhovnih stanj in razpoloženj, znotraj katerih še posebej izstopa odkriti in spoštljivi odnos do vsega izvornega v danem. To pa so tiste vrednote slikarskih upodobitev, ki gledalca čustveno in miselno angažirajo v individualna razpoloženska stanja.

**Nives MARVIN**



MILENA GREGORČIČ **To Frendice X., 1996**  
originalni sitotisk, 1/1, 70 x 50 cm



**Ciril HOČEVAR** (1949) se je rodil v Ljubljani. Študiral je gradbeništvo na FAGG v Ljubljani, kjer je diplomiral leta 1975. Vzporedno je vpisal študij kiparstva na ALU v Ljubljani pri prof. Zdenku Kalinu, ki ga je po diplomi na FAGG, po končanih dveh letih, prekinil in se leta 1976 zaposlil kot statik. Po letu 1992 je dobil status samostojnega delavca v kulturi in pričel z izdelavo muzejskih lutk, sodeluje pa tudi z gledališči ter se s svojo malo plastiko v glini in bronu predstavlja na samostojnih in skupinskih razstavah. Je avtor priznanj SP v podvodni fotografiji, SOVA za visokošolske profesorje Univerze v Ljubljani, KOVAČ za obrtnika Obrtne zbornice Slovenije ter priznanje časnika Finance na izboru za najboljšo družbo na Borzi Slovenije. Živi in dela v Kaplji vasi.

# CIRIL HOČEVAR

## Med površino in pripovedjo

**K**iparsko delovanje Cirila Hočevarja je vezano na širok motivni in formalni repertoar, ki zajema portret, ženski akt, drobno figuralno plastiko, izdelavo lutk za muzejske postavitve, gledališko scenografijo in likovno opremo ladij. Hočevar, ki je po poklicu gradbenik-statik, je vzporedno s študijem gradbeništva dve leti obiskoval kiparski oddelek Akademije za likovno umetnost v Ljubljani (1973 do 1975). Zato razvidne figuralne težnje zgodnjih kiparskih del najbrž lahko povežemo s študijem v razredu kiparja Zdenka Kalina na ljubljanski likovni akademiji, na kateri je prejel pedagoške napotke v smislu bolj ali manj realistično obarvanega programa.

Ciril Hočevar se je sprva posvečal zlasti realističnemu otroškemu portretu v glini, pri katerem mu je uspelo, kot je zapisal slikar Dušan Lipovec, »mladega portretiranca tudi značajske označiti in predstaviti«. Ko so na začetku devetdesetih let prevladala ustvarjalna hotenja in se je Ciril Hočevar odločil za samostojno kiparsko delovanje, se je obogatil tudi motivni razpon njegovega kiparstva, ki sega od portretne zvestobe do fantazijske plastike. Klasičnim kiparskim gradivom (glini, mavcu, bronu) so se pridružili novi postopki, kot je izdelava ali odlivanje plastik iz poliestra oziroma mešanice kamnatega prahu in poliestra. Med drugim je Hočevar na ta način izdelal gigantsko, več kot 4 metre veliko človeško roko.

Pomemben motivni sklop v kiparskem opusu Cirila Hočevarja je intimna, komorna plastika malega formata iz bronu. Prevladujejo predstavitve stiliziranega ženskega akta, ki pa kiparja ni zanimal samo zaradi skladnosti telesnih proporcev ali erotičnih konotacij. Osrednja tema ciklusa bronastih plastik z naslovom »Gib« je poskus kiparskega prikaza gibanja plesalk in plesalcev. Ciril Hočevar je plesne korake, kretnje, zasuke, dviganje ali spuščanje telesa razdelil v več zaporednih momentov in iz njih sestavil enovit kipec – kot da bi opazovali niz zaporednih fotografskih posnetkov, ki se na filmskem platnu ali televizijskem ekranu povežejo v gib. Pri tem je moral uskladiti sestavne dele v uravnoteženo, anatomsko in proporcionalno logično kiparsko celoto. Potrebna je bila sposobnost za analizo kiparsko-telesnih oblik in njihovo sintezo. Zanimivo je, da je Hočevar problem kiparskega zajetja gibanja telesa v statičnem likovnem mediju, kakršno je v resnici ateljejsko kiparstvo, uspel razrešil na sorazmerno dinamičen način.

Problematika in način nastanka najnovejšega ciklusa »Gozdne vile« sta kljub sorodnemu formatu in prikazu plesa skrivnostnih gozdnih bitij drugačna. Kipar je figurice izdelal iz livarskega voska in dal odliti v bron. Z rezanjem in ukrivljanjem plošč mehkega livarskega voska je oblikoval značilne celopostavne »plaščne« figure. Pri tem je upošteval debelino plasti voska ter razmerje med dekorativno zasnovano zunanjo površino in notranjim volumnom, ki ga slikovito razgibani zunanji plašč samo nakazuje in ne zaobjame v celoti. Umetnostni zgodovinar in likovni kritik dr. Mirko Juteršek je poudaril, da gozdne vile kljub trdoti bronu delujejo »lahkotno nesnovno in neresnično«. »Fantazijsko zamišljena telesnost mitološko pravljicnih ženskih bitij, ki je tokrat zaradi izhajanja iz ploščatosti podrejena odprtemu prostorskemu vidiku, je še bolj kot pri golih plesalkah, odvisna od ritma krivulj, povzročenih s koraki, zasuki ter nagibi.« (M. Juteršek, ob razstavi v Vrtni galeriji Gaj, Kaplja vas, 2005)

Pri oblikovanju drobnih antropomorfnih plastik, odetih v lahne tančice, sta do izraza prišli igriva fantazija in sposobnost izumljanja novih kiparskih organizmov, ki jih je popestrila tudi slikovita obdelava bronaste kiparske površine. Pri tem je Ciril Hočevar izrabil tako strukturne in barvne učinke bronaste patine kot odbleske svetlobe na izglajenih površinah. Elegantne vitke figurice so otrpnile v značilnih kvišku stremečih kretnjah. Drobna bitja, v katerih lahko vidimo gozdne nočne, večerne, sončne vile in svečenice narave, izvajajo domišljijo gledalcev v svet pravljic in mitov.

**Damir GLOBOČNIK**



CIRIL HOČEVAR **Gozdna vila**, 2009  
bron, granit, 1/1, 38 x 8 x 8 cm





**Lovro INKRET** (1949) se je rodil v Ljubljani. Maturiral je na srednji Šoli za oblikovanje v Ljubljani, na oddelku za industrijsko oblikovanje. Nato je vpisal študij kiparstva na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost, kjer je leta 1976 pri prof. Slavku Tihcu tudi diplomiral. Po končanem študiju je nekaj let delal kot grafični in industrijski oblikovalec. Od leta 1990 ima status svobodnega likovnega ustvarjalca, ob tem pa je tudi redno zaposlen kot likovni pedagog na Srednji vzgojiteljski šoli in gimnaziji v Ljubljani. Je dolgoletni član ZDSLU (Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov) in DLUL (Društvo likovnih umetnikov Ljubljana). Živi in dela v Ljubljani.

# LOVRO INKRET

**U**metnostni zgodovinarji radi predalčkamo, to pa nemalokrat vodi v težave. Skulptura Lovra Inkreta je že eden takšnih primerov: na prvi pogled bi jo avtomatično uvrstili v minimalizem, a čeprav umetnikov kiparski jezik nedvomno temelji na tej smeri, označba ne ustreza.

Minimalizem se je uveljavil v šestdesetih letih prejšnjega stoletja in prevladal v sedemdesetih; okoli leta osemdeset je sledila reakcija in takrat se je smeri tudi oprijela zloglasna označba »umetnost dolgčasa«. V primeru številnih, verjetno celo večine minimalističnih kipov in slik, je bila upravičena, saj je šlo za dela avtorjev, ki so – tudi pri nas – zgolj sledili trenutni modi ter blede posnemali resnične mojstre. V osemdesetih pa se je moda spremenila in takšni avtorji so minimalizem opustili ter se zapodili v pogosto docela nasprotni smeri. Ostali so mojstri, katerih dela nikoli niso bila dolgočasna, od njih pa je ostalo tudi kar nekaj mlajših umetnikov, ki so v minimalizmu slutili še veliko neizkoriščenih možnosti.

V to generacijo sodi tudi Inkret. Kipi in reliefi, ki jih predstavlja na tokratni razstavi, so nastali med letoma 1997 in 2004; širši okvir velja za prve, reliefi pa so letošnji. V obeh primerih je osnovni likovni jezik minimalističen, pri čemer pa so dokončni poudarki drugačni. V primeru kipov strogost osnovne forme nadgrajuje značilno (gre za – nedvomno upravičeno – avtorjevo označbo) »vitalistično« oblikovanje zgornje plošče; tako se ustvarja za umetnika značilna, v tem primeru predvsem taktilno dražljiva, medigra, najprej med posameznimi elementi skulpture in potem še med njo ter gledalcem. S podobno medigro se srečujemo tudi v primeru reliefov, le da je v tem primeru predvsem vizualna: na prvi pogled prazna ploskev (ob robovih sicer manj strogo oblikovanega reliefa) na gledalca učinkuje kot hipnotično »barvno polje« - tu se torej srečujemo s problematiko, ki jo najbolj poznamo iz slikarstva in s katero se je Inkret v slikarstvu dejansko tudi že ukvarjal. Prenos te problematike v skulpture pa je, tako zanj kakor v širšem umetnostnem okviru, nov: ena od tistih novosti, ki – kakor rečeno – kažejo, da je v minimalističnih okvirih mogoče odkriti še marsikaj novega.

**Lev MENAŠE**



LOVRO INKRET Iz cikla **Valovanje**, 2003  
bron, 16 x 21 x 21 cm





Joco Žnidaršič

**Andrej JEMEC** (1934) se je rodil v Vižmarjih pri Ljubljani. Slikarstvo je študiral na Akademiji upodabljajočih umetnosti v Ljubljani, kjer je leta 1958 pri prof. Gabrijelu Stupici tudi diplomiral. S štipendijo Prešernovega sklada se je študijsko izpopolnjeval v Parizu in Londonu. Nato je učil na osnovni šoli v Šentvidu pri Ljubljani (1958-61) in delal kot svobodni umetnik (1962-73). Leta 1973 je kot docent za risanje in slikanje in začel poučevati na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je od leta 1984 do upokojitve delal kot redni profesor na dodiplomskem in podiplomskem študiju. V okviru svojega delovanja na akademiji je v dveh mandatnih obdobjih opravljal dolžnosti dekana in kot dekan predlagal ter vodil ustanovitev oddelka za oblikovanje, ki mu je bil tudi prvi predstojnik. Leta 1995 je postal izredni in leta 2001 redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Za svoje ustvarjanje je prejel številne nagrade in priznanja, med njimi Jakopičevo nagrado, Prešernovo nagrado za življenjsko delo, Avstrijski častni križ za znanost in umetnost prvega reda idr. Živi in dela v Ljubljani in v Zabreznici na Gorenjskem.

# A N D R E J J E M E C

**O**b srečanju s slikarstvom Andreja Jemca, vsaj ko se to zgodi v Sloveniji, je nemogoče prezreti njegovo ustvarjalno nit, ki teče že krepko preko pol stoletja v preteklost. Slogovno raznolika pot je bila vedno in predvsem zazrta v umetnost zahodne Evrope in Združenih držav Amerike. Že v slikah s konca 50-ih let prejšnjega stoletja ni težko opaziti vpliva kubizma na Jemčevo predstavljanje prostora in teles. Zgodovinski moment za navezavo na umetnostni slog z začetka stoletja je bil takrat drugačen, kot bi ga dojemali danes. Marsikdo je sicer že pisal o zapoznelih vplivih iz tujine na slovensko umetnost, vendar zgodovini umetnosti ni tuje tudi razumevanje, da so rešitve, ki pridejo kasneje, prežete z duhom svojega časa. Zato so drugačne. Očitna navezava na nek slog, je le formalni okvir, ki ob raziskovanju temeljnega koncepta omogoča prečenje meja, kršenje pravil in iskanje izvirnega izraza. Izkušnje teh študijskih (ne študentskih) ekskurzij, obogatitih s skoki v neznano, pa pogosto pustijo trajne sledi. Jemčevo spogledovanje s kubizmom na začetku njegove kariere zaznamuje značilno občutje v iluziji prostora ter telesnosti barvnih lis, ki se v njegovih slikah tudi kasneje vedno znova pojavlja. Prostor klasičnega kubizma je večkrat lomljen, vendar spretno sestavljen se vseeno drži tridimenzionalnega evklidskega pogleda. Podobno kompaktnost lahko večinoma pripisujemo tudi telesom, ki ta prostor naseljujejo z naravnost materialno prisotnostjo.

Jure Mikuž je v monografiji iz leta 1995 razdelil Jemčevo slikarstvo od leta 1960 dalje na pet razvojnih stopenj. Prvo je označil kot poetično abstrakcijo, drugo kot gestualnost, zatem pride sistemska umetnost, kjer ni mišljen politični sistem, temveč sistematizirana uporaba likovnih elementov, nato še stopnja analize likovnih sredstev ter nazadnje sinteza. Slednji od sredine 80-ih let sledimo vse do danes. Vsaka od stopenj je bila nekaj posebnega in čeprav lahko vsem po vrsti nadenemo etiketo abstraktnega slikarstva, karkoli naj že to pomeni, gre pri njih za obdobja v umetnikovem ustvarjanju, ločena z jasnimi časovnimi ločnicami. Vseeno pa to niso bila zgolj muhasta preizkušanja različnih pristopov v abstraktnem slikarstvu ali sledenje dogajanjem na svetovnem umetnostnem prizorišču. Heterogena obdobja so vedno povezovali med sabo elementi, ki so gradili sliko. Neka prvina, kakor so občutenje tridimenzionalnega prostora, barvna ploskev in poteza, se kot skozi metamorfozo v malo drugačno stanje iz prejšnjega obdobja seli v naslednje. Starejša iskanja so v Jemčevem slikarstvu zadnjih dvajsetih, tridesetih let, ki ga po Mikužu označujemo kot stopnjo sinteze, prisotna vsaj v sledeh. Predvsem pa je osvobodjena poteza zavladovala celi površini platna. In še čez. Njenemu diktatu pa sta se pokorila barvna ploskev in iluzija prostora. Poteza, ki včasih prihaja iz zapetjstva, drugič komolca, ramena, bokov in kolien, pušča za sabo različne sledi. Kot vladarka v svojem kraljestvu pa ne pozna več omejitev. Zdi se celo popolnoma samozadostna. Toda ne v zaprtosti vase. Samo-zadostna je v zavedanju o lastni svobodi, pravzaprav o neprestanem samoosvobajanju. Kajti ta poteza, vladarka, ni samoumevna. Zgoraj so naštetih deli človeškega telesa, ki pripadajo slikarju in kljub vsem romantičnim podobam o umetniku kot ubogljivem slugi Umetnosti, gre predvsem za zavest, ki poskuša igrati igro z lastnim telesom. Poteza, ki se iz te dualistične igre rodi kot tretja, pa takoj prevzame vlogo drugega v novem, igrivem dvoboju. Neprestano se osamosvaja, vendar je hkrati tudi nepreklicno navezana na slikarja. Neka legenda o mojstru slikarju na dvoru kitajskega cesarja pripoveduje, kako so ga že belobradega učenci vprašali, kaj še išče v slikarstvu, ko pa že zna naslikati karkoli in nihče v cesarstvu ni boljši in spretnejši od njega. On jim je odvrnil, da mora slikati še kakih 20 let in takrat bo mogoče vsaka poteza vibrirala prežeta z življenjem.

Slika Na začetku je bila svetloba iz leta 1999 z naslovom nakazuje na razmišljanje o nastanku sveta, o vsem bivajočem, o tem, kar nam je dano spoznati. Modeli vesolja, kakor jih v sodobnem času prikazuje znanost, temeljijo na predpostavki Velikega poka, ki se je zgodil v daljni preteklosti. Po razdalji približno 300.000 let, se predvideva, da se je vroča plazma ohladila in vesolje je postalo prozorno. To, kar o času in prostoru vemo, naj bi torej bilo vidno vesolje. Vidno v vsakokratnega gledišča in vsakič drugačno. V slikah Andreja Jemca vedno zaznavam neko posebno gostoto snovi. Tudi svetloba se materializira kot zavesa, opna ali plešoča in izgorevajoča iskrica. Pogled v sliko se vedno konča na neki neprosojni površini, ki niti najmanj ne naznanja, kaj bi lahko bilo za njo in ali zadaj sploh je kaj. To je torej kraljestvo Jemčeve poteze; vsakdan, bližnji in daljni dogodki, rojstva in smrti zvezd in galaksij vse tja do vroče, neprosojne plazme.

**Vasja NAGY**



ANDREJ JEMEC **Vrh na Robu**, 2010  
akril na platno, 100 x 80 cm





**Dušanka KAJFEŽ** (1946) se je rodila v Ljubljani. Študij slikarstva je končala leta 1970 na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost, pri prof. Maksimu Sedeju. Do leta 1987 je kot profesorica in predstojnica oddelka za modno oblikovanje delovala na šoli za oblikovanje in fotografijo v Ljubljani. V tem obdobju se je aktivno ukvarjala s področjem modnega oblikovanja, po letu 1987 pa se je kot slikarka odločila za samostojno ustvarjalno delo. Živi in dela v Ljubljani.

# DUŠANKA KAJFEŽ

## Meditacija ob rožah

**D**ušanka Kajfež se je že kmalu po končanem študiju slikarstva posvetila oblikovanju in kar za nekaj časa prepustila imaginativni svet svoje duše le lastnemu intimnemu prostoru. Potem pa so subtilne vizije, ki so od nekdanj pripadale bolj viti contemplativi kot viti activi, vse bolj dobivale podobe odmaknjenih notranjščin in predvsem nežnih cvetličnih tihožitij. Ciklus "Misel roža je postala", s katerim je ponovno nastopila kot slikarka, je bil očitno pomembnejši za razvoj njenega prihodnjega razumevanja umetnosti, kot je bilo morda videti pred desetletjem. Dušana Kajfež se je že takrat odločila, da se prepusti svoji ženski percepciji sveta, ki daje prednost intuitivnemu spoznavanju bivanja. Prostore transparentnih belin, vsaj deloma utemeljenih v izročilu njenega profesorja Gabrijela Stupice, so sprva naseljevala stilizirana omizja in šopki, kasneje so jih skušali vse bolj preglasiti razkošni grozdi cvetočih glicinij, ki so se v svežini pomladnih svetlob peli preko ograj, pergol, zidov ...

V najnovejših delih se tudi slikovita vzpenjalka - poseben pomen ima tudi zato, ker njena vijolična barva določa avtorsko posebnost Dušanke Kajfež - diskretno umika novim oblikam, ne pa tudi vsebinam. Avtorica še vedno ohranja svojo temeljno držo do sveta, ki ga ne sprejema v njegovi nasilnosti, v pohlepu in brezobzirnosti do človeka in okolja, v katerem živi. Nasprotno, najti skuša tisti pozitivni vidik eksistence slehernega posameznika, ki pa je po njenem v spoznavanju globljih resnic, često skritih v drobnih, vsakdanjih podobah iz narave. Njene slike, v katere počasi vključuje celo novi obliki - figuro in verbalne zapise, tako postajajo neke vrste sodobna likovna podoba meditacije. Besede, za katere se zdi, da so se kar mimogrede ujele na platno, pa niso izbrane slučajno, ali so tam le zaradi kompozicijske zgradbe, marveč nosijo simbolična sporočila. Dušana Kajfež je besedila odkrila v sijajni knjigi Marguerite Yourcenar "Hadrijanovi spomini", saj se je lahko v mnogih stvareh poistovetila z razmišljanji časovno oddaljene kulture skozi pisma velikega antičnega misleca. Zakaj bi torej ta tradicionalna motiva kot sta natura morte in omizje, danes izgubila svoj smisel v sodobnem slikarstvu, če se lahko po skoraj dva tisoč letih soočamo z enakimi spoznanji kot se je modri cesar. Čeprav sprjaznjen z minljivostjo vsega, kar ljubimo v tem življenju, je njegova melanholična pojava do te mere sugestivna, da kar ne moremo mimo nje, ko gledamo subtilne podobe Dušanke Kajfež. Zavedal se je, da bo rimsko kulturo kljub vsemu veličastju kmalu pokrnil prah pozabe, upal pa je, da "bo umrli prepoznal pot ... in čuvarji praga ga bodo pustili mimo ... In prihajal bo in spet zapuščal tiste, ki so ga ljubili še na milijone dni ..."\* Tudi Yourcenarova je zapisala: "Vse se nam izmika, in vsi, in mi sami." Naša slikarka se je morda tudi zato v najnovejših delih odločila, da namesto velikih zamisli in dogodkov posveti svojo umetnost trenutkom, okruškom svojega življenja, ki so pomembnejši od navidezne stvarnosti naše, včasih komaj prenosljive vsakdanje stvarnosti. Na formalnem nivoju je zato pričela s sestavljanjem in razstavljanjem prej enotnega likovnega polja, s podobami, ki včasih spominjajo na palimpseste, z rožami kot prisposodobami memento mori in nenazadnje z barvno paletto, ki namiguje na nematerialni, s časom nezamejeni svet.

**Judita KRIVEC DRAGAN**

\* Marguerite Yourcenar: Hadrijanovi spomini, Cankarjeva založba, Ljubljana, 2001



DUŠANKA KAJFEŽ Iz cikla **Pot vase – vsak ima svoj otok**, 2003  
akril na platno, 70 x 90 cm



**Bogoslav KALAŠ** (1942) je študiral slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer so bili njegovi profesorji Marij Pregelj, France Mihelič in Gabrijel Stupica. Leta 1968 je tam zaključil še slikarsko specialko pri Maksimu Sedeju. Od leta 1982 poučuje kot redni profesor na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, med leti 1998 in 2005 pa je bil tudi njen dekan. V letih 1971-72 je s pomočjo sodelavca Konstantina Pavloviča skonstruiral stroj za slikanje, ki ga od takrat neprestano izboljšuje in uporablja v svojem slikarstvu. Leta 2006 je prejel nagrado Riharda Jakopiča za življenjski opus. Živi in dela v Radomljah.

# B O G O S L A V K A L A Š

## Navidezna razvidnost

**K**alaševo slikarstvo izvira iz renesančno-humanističnega izročila, na sodobnost pa ga veže tehnologija. Za potrebe lastnega izraza je skonstruiral slikarski stroj, ki na eni strani s pomočjo fotocelice bere avtorjevo fotografijo, na drugi strani pa na platno brizga barvo. Stroj ni avtomatsko programiran, software je v slikarjevi glavi in ta sproti sprejema odločitve o procesu nastajanja slike. Vse je enako, kot pri nastajanju klasične slike, le orodje je drugo.

Stara ideja o slikarskem stroju je tako realizirana. Kalaš povezuje zgodovino s sodobnostjo, za vmesnik v procesu nastajanja slike uporabi fotoaparatus. Nekateri se sprašujejo, ali se to sploh sme. Avtor se zaveda sodobne situacije, še bolje pa zgodovinskih korakov, ki so od zgodnje renesanse dalje vodili v vse boljše razumevanje in obvladovanje likovnih vidikov optične realnosti. Tudi dobro ve, da mehanski pripomočki in naprave niso izum sodobne tehnologije, marveč so jih slikarji uporabljali že davno pred izumom fotoaparata. V resnici, kot piše slikar David Hockney v knjigi *Secret Knowledge*, so prav ti pripomočki prispevali k razvoju fotografije; v Holandiji 17. stoletja so slikarji in optiki spadali v isti ceh, razvite so imeli že vse elemente fotoaparata, razen trajnega nosilca svetlobnega zapisa. Torej fotografija v zgodovino ni padla "z neba", marveč so jo v veliki meri omogočile tudi optične raziskave slikarjev. Že prej pa je Leonardo prispeval ključno pojasnilo, da pripomočki ne naredijo niti umetnika, niti umetnine, lahko pa "tistemu, ki ve in zna", prihranijo precej časa.

Sicer pripomba o prihranku časa pri nastajanju Kalaševe slike ne drži povsem, saj slike, sestavljene iz prek sto plasti barvnih nanosov, nastajajo zelo počasi. Res je predvsem to, da oblike v sliki prinese fotografija, kontrola barve pa je popolnoma avtorsko delo. Pa tudi glede oblik moramo biti natančnejši; izbor velikosti in oblike formata, izreza in kompozicije so pomembne odločitve, ki jih sprejemata tako slikar, kot fotograf. Če se Kalaševo fotografsko delo in odločitve končajo na robu, se njegovo slikarsko delo nadaljuje po površini in globini formata. Gra namreč za izjemno kompleksno tkanje barvnih plasti, ki se med seboj minimalno razlikujejo, a njihovi medsebojni učinki, proseganja in interakcije v vsakem koraku sproti spreminjajo slikarsko situacijo na platnu. Postopek ne poteka po receptu, marveč vsak prejšnji korak zahteva premislek in jasno odločitev za naslednjega. Stroj torej ni reproduktivno orodje, tudi sam slikar iz iste fotografije ne napravi nikoli enakih slik (primer dveh verzij portreta umetnikove soproge). V variantah išče nove barvne odnose in se na isti motiv vrne večkrat z namenom, da na podlagi enake pripovedne vsebine zastavi nov likovno-formalni problem in ga reši na drugačen, izviren in avtonomen način.

Če je tehnična plat sodobna, je motivna plat tradicionalna: portret, akt, pokrajina in tihožitje so vsebine, ki predstavljajo klasičen repertoar, v katerem umetnik brez sramu in neoziraje se na modo časa izpostavlja tudi temeljno tradicionalno vrednoto likovne umetnosti – lepoto. Lepo telo in obraz sta brez zadrege in z očitno naklonjenostjo do modela upodobljena v živih, neizumetničenih držah. Večnost lepote telesa pa aktualizirajo pomenljivi atributi sodobnosti (npr. ročna ura, ki jo nosi portretiranka). Tudi v krajinskih motivih se Kalaš ne izogiba neizbežnim dodatkom sodobnosti, ki nastopajo v obliki krajinskih tabel, prometnih znakov in avtomobilov. Slika Dragomilja celo izgleda tako, kot da bi jo slikar upodobil iz drvečega vozila. Ti, povsem novi pristopi k razumevanju slike, razkrivajo avtorjevo izvirnost, občasno začinjeno celo s kančkom prefinjenega humorja. Mnogo slik pa predstavlja dialog s svetovno tradicijo krajinarstva (neulovljiva zlata svetloba Benetk se navezuje na Turnerjeve in Monetove izkušnje), slika Nastranovega sadovnjaka pa je v neposredni povezavi z Groharjevimi upodobitvami Sorice. Čistost, jasnost in prosojnost barvnega zapisa izjemno ustreza potrebi po zajetju zračnosti in obarvane svetlobe. Črtni raster kot sled slikarskega orodja pa nas opozori, da ne gre za okno v zidu, marveč za naslikano sliko. V tihožitjih avtor svojemu postopku slikanja nastavlja najtežje preizkušnje. Navidez klasične postavitve vsebujejo vrsto materialov, ki se praviloma ne znajdejo v središču slikarskega opazovanja. Plastične mase, kovinske folije, polivinil in celofan na poseben način zadržujejo in odbijajo svetlobo in ob srečanju z medeninom, porcelanom in sadeži tvorijo do zdaj še neznane barvne komplekse. Na slikah so natančno registrirane tudi sence, mreže in odbleski, ki jih pri vsakodnevnem gledanju človeško oko izloči kot odvečni šum, tako, da jih v zavest ponovno prinese šele artikulirana slikovna struktura. Kalaševe slike dopolnjujejo pogled, z njihovo pomočjo vidimo več oziroma še tisto, kar nam organska percepcija sicer prikriva.

Nešteto aktualnih vprašanj o prostoru, barvi, slikarstvu in umetnosti, ki se porajajo ob opazovanju Kalaševih del, govorijo v prid tezi, da imamo opravka s popolnoma izvirno, nezamenljivo sodobno in kompleksno strukturirano umetnostjo, ki le na prvi pogled izgleda razumljiva in samoumevna.

Prav ta navidezna razvidnost je po mojem mnenju tista poglobilna značilnost Kalaševega slikarstva, ki razdeli gledalce na dve skupini; na tiste, ki ostanejo na površini posnetka in tiste, ki uspejo vstopiti v kompleksne odnose v globini slike. Obojim želimo ob ogledu razstave veliko užitka.

**Črtomir FRELJH**



**BOGOSLAV KALAŠ** Akt z ročno uro, 2004  
aerografija na platno, 75 x 100 cm





**Lučka KOŠČAK** (1957) je študirala angleščino, slovenščino in srbo-hrvaščino na Pedagoški akademiji v Ljubljani, kjer je leta 1981 tudi diplomirala. Po nekaj letih poučevanja je vpisala študij kiparstva na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani in po končanem prvem letniku prešla na Ecole supérieure d'art visuel v Ženevi, kjer je leta 1990 diplomirala in dve leti kasneje zaključila še specializacijo iz kreativnosti na smeri tridimenzionalnega izražanja. S svojimi deli se je predstavila na številnih samostojnih in skupinskih razstavah doma in v tujini. Živi in ustvarja med Ženevo in Ljubljano.

# LUČKA KOŠČAK

## Srce je gospodar diha

**Ž**e nekaj dni sedim s svinčnikom v roki nad listom papirja, da bi napisal kaj zanimivega ali bi se vsaj zdelo zanimivo, da bi napisal kaj resničnega ali bi se vsaj zdelo resnično o eni med najbolj skrivnostnimi in očarljivimi stvarmi, kar jih premore življenje – o srcu. Občutke valjam, gnetem in puščam delovati po telesu gor in dol. Misli obračam in premetavam sem ter tja, a vsaka, naj bo porojena iz še tako polne lepote, z materializacijo izgublja stik s svojim izvorom. Postane forma, ki zgolj označuje to, kar je simbol nekega predmeta, ki manifestira pojav.

Preden se spustimo v arhitekturo in ustroj človeškega organa, katerega obliko so v upodobitvah povzele domala vse človeške kulture, se pomudimo pri najosnovnejšem, čeprav ne enostavnem pomenu, ki ga nosi beseda srce. V indoevropskih jezikih imata besedi srce in središče isti izvor. V slovenskem ju še danes v marsikaterem primeru uporabljamo kot sinonima. Pri tem pa ne gre samo za poetične uporabe in prenesene pomene, temveč gre za pomensko sorodnost, zaradi katere so bili ob uporabi izpeljani še drugi izrazi, kot sta na primer srčika in sredica.

Središče se vzpostavlja kot točka združitve, žarišče in stičišče vsega. Vzpostavlja se kot izvor (vsega) gibanja in divergence od enega k mnogoteremu. Na prvi pogled se mogoče zdi, da je središče statična pozicija, vendar se v gibanju v vse smeri kaže kot prostor najbolj divje dinamike in sožitja nasprotnih sil. To ni mirovanje kot pri ravnovesju komplementarnih sil. Tu je gibanje prisotno tako rekoč neprestano in ker so si sile nasprotni, niha zdaj navzven, zdaj navznoter. Prav takšno gibanje pa je značilno za organ, ki mu pripisujemo moč življenja. Tehnično gledano je srce črpalka, ki črpa v obe smeri. Kri potiska iz svoje notranjosti do zadnje žive celice in enako jo od tam črpa nazaj v svoje prekate. Postavljeno je na sredino telesa, vendar bolj zaradi svoje vloge v njem, kot zaradi dejanskih fizičnih razdalj in razmerij.

Vsako srce je izvor vsega gibanja in ustvarja svoje lastno vesolje. Ob vsakem krču pošlje svoj signal v prostor, da ga vedno znova oživlja in ohranja v prisotnosti. Ob vsakem utripu se namreč pojavi točka, ko se zdi, da vse obmiruje. Trenutek, ko utrip doseže svojo skrajno točko, preden se začne vračati ne pripada času in ga lahko razumemo tudi kot vrata v onostranstvo. V srcu tako razpoznamo religiozno simboliko in zagotovo se v svetih spisih nahajajo še precej bolj kompleksne utemeljitve glede prebivanja božanske iskre v njem. Predvsem je obveljalo, da je srce posoda, v kateri prebiva duh, da je tempelj v katerem se stikajo vse vednosti in pooseblja notranjega človeka. Človeku pravzaprav daje njegovo identiteto, saj se ravno preko njega identificira in hkrati diferencira od Bitja. Zahodna, urbana civilizacija je iz srca naredila središče čustev, kar je v preprostih zgodbah zlahka dojemljivo, a nikakor ne moremo spregledati, skozi bolj in manj mistične izkušnje, da je v srcu usidrana zavest in z njo resnica.

Lučka Koščak že vrsto let gnete različne materiale, da bi v iz njih oblikovala srca. Ustvarila je že kruh kot srce, keramično skulpturo kot srce, grafični odtis kot srce, ples kot srce in še mnogo drugega. Njeno dejavnost lahko razumemo kot njeno osebno kontemplativno-meditativno tehniko, ki jo vodi po poti spoznavanja skrivnosti življenja ter lastnega zavedanja. Po drugi strani pa je njeno umetniško delovanje usmerjeno v družbo, med ljudi. Vsako ustvarjeno in predstavljeno delo ima predvsem vlogo prispodobne, ob kateri se lahko vsakdo zazre vase, v svojega duha, v svojo resnico, v svoje lastno srce. Kot prispodobo pa lahko dojemamo tudi njeno ustvarjanje v celoti in samo po sebi, saj je vsako njeno delo in vsaka razstava kot srčni utrip, ki pošilja impulz in z Bitjem oživlja celice v še tako oddaljeni periferiji.

**Vasja NAGY**



LUČKA KOŠČAK **Srce srcu**, 2010  
žgana glina, 47 x 32 x 27 cm



**Štefanija KOŠIR PETRIĆ** (1926) se je rodila v Domžalah. Po končani srednji šoli je študirala kiparstvo na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani. Njeni profesorji so bili kiparji prof. Peter Loboda, prof. Frančišek Smerdu in prof. Zdenko Kalin, pri katerem je leta 1954 tudi diplomirala. Nato se je posvetila pedagoškemu delu in poučevala na osnovnih šolah v Sisku in Domžalah ter na Srednji usnjarsko-galanterijski šoli Domžale. Po upokojitvi se je v celoti posvetila kiparstvu in risbi. Je članica ZDSLU. S svojimi deli se udeležuje vseh skupinskih in društvenih razstav doma in v tujini, svoja dela pa predstavlja tudi na samostojnih razstavah. Živi in dela v Domžalah.

# ŠTEFANIJA KOŠIR PETRIĆ

**K**iparski opus Štefke Petrić po motivni plati sega od portreta preko človeške figure do fantastijske rastlinske plastike. V širokem ikonografskem razponu se skriva trdna razvojna logika, ki jo pogojuje ena temeljnih umetniških opredelitev za kiparsko delovanje kot intimen dialog s samim seboj, kot način razkrivanja odnosa do časa in okolja, torej opredelitev za kiparski opus, stkan iz osebnih odzivanj na svet in bivanje ...

Doslednemu realističnemu pogledu na zlasti ženski portret je sledilo svobodnej še komponiranje človeškega telesa, naraščala je težnja k stilizaciji, igri svetlobe in senc, prikazu dinamike gibanja, izstopal je občutek za izčiščenost kompozicij ... Zato ni presenetljivo, da figuralne plastike Štefke Petrić kljub komornim formatom delujejo monumentalno.

Težnji po motiviki z univerzalnim pomenom in sporočilnostjo je Štefka Petrić sledila pri kiparskih delih, ki so nastala na podlagi motivnih vzpodbud iz rastlinskega sveta. Kiparka je v glini oblikovala pestro paleto oblik, ki nas spominjajo na rastlinske dele, cvetove, plodove, grme, gobe, cvetlične šopke, portret in torzo. Kot je ob kiparkini razstavi leta 1988 zapisal dr. Cene Avguštin, »ti motivi iz narave niso vezani na to ali ono izbrano realistično predlogo, so zopet plod težnj k iskanju čim bolj plastičnih oblik v svetu rastlin«. Prevladujejo fantastične sestavine, ki jih pogojuje voluminoznost določenega motiva, povezana s težnjo po izgrajevanju prostorskih elementov v kompoziciji kiparskega dela. »Oblikovanje prostora ima namreč pomembno vlogo v umetniškem kiparskem snovanju. Sklenjene ploskve rastlinskih listov in plodov skušajo zajeti kar največ obdajajočega ambieneta, zaradi česar nastajajo svojevrstne oblikovne rešitve, odmaknjene od običajnega izkustva. Prav to daje tem malim plastikam iz terakote posebno privlačnost, občutek trdnosti in sklenjene telesnosti« (dr. C. Avguštin, spremno besedilo v katalogu razstave v Likovnem razstavišču Domžale, 1988).

Odločitev za motivni sklop, navezan na kiparsko ponazarjanje in ustvarjalno preoblikovanje plastičnih, likovno izčiščenih in stiliziranih oblik, izvzetih iz rastlinskega sveta, ni naključna. Kiparka je v napete vegetativne forme, ovite v mehko zaobljene linije, ki jih obliva in oživlja svetloba, vtisnila nekatera novodobna razmišljanja o neprekinjeni povezavi med človekom in naravo. Zato pri nekaterih rastlinskih plastikah lahko odkrijemo asociativne povezave s človeškim telesom. Včasih zlahka prepoznavna, pogosto pa tudi prikrita ali zastrta simbolika kiparskih kompozicij Štefke Petrić se dotika tudi razmišljanj o venomer znova obnavljajoči življenjski moči narave (npr. plodovi, ki nosijo v sebi kal nadaljnjega razvoja).

Štefka Petrić poudarja, da je kiparska forma izrazno sredstvo čustev. Estetske, čiste, usklajene oblike, ki niso kompozicijsko raztrgane ali umetno statične, morajo vsebovati ritem, nuditi morajo občutek rasti, dihanja in življenja. Samo harmonične oblike so tudi stabilne in čvrste. Tovrstno ravnotežje, ki ga najdemo v naravi kot neposrednem odrazu lepote stvarstva, mora biti prisotno tudi v likovni umetnosti. V naravi prevladujejo vertikalne oblike, ki kot simboli življenja rastejo proti soncu in svetlobi. Harmonične, na kompozicijsko vertikalno vezane oblike so tudi osnova za kiparsko pripoved Štefke Petrić. Njene rastlinske plastike imajo fantastijski značaj, vendar so vselej oblikovane po načelih naravne zgradbe. Tako kot je v naravi vse obdano, pravočasno zaščiten, je tudi v plastikah Štefke Petrić življenje skrito pod zunanjo formo. Življenje se rodi iz notranjosti. Kot je mogoče ljubezen najti v nasprotnem polu, je v kiparskih oblikah vse povezano, zaobjeto v enotno celoto (iz pogovora s Štefko Petrić, november 2006).

Srečujemo se s simboličnim in metaforičnim kiparskim jezikom. Posamezno se spreminja v obče, osebna simbolika postaja asociativna, slehernemu namenjena posvečena govornica simbolov. Tovrstna izhodišča opredeljujejo tudi ciklus Nevest, s katerim se je Štefka Petrić ponovno navezala na figuralni motiv. Z občutkom za mero in proporce predstavljene neveste so tudi deklice, žene in matere. Ženske postave, zajete v njihovem duhovnem bistvu, krhke in lirične, a obenem življenjsko stvarne, so dobile v kiparskem opusu Štefke Petrić zanimivo umetniško podobo in svojevrsten spomenik.

**Damir GLOBOČNIK**



ŠTEFANIJA KOŠIR PETRIĆ **Organska rast**, 2006  
bron, 1/2, 48 x 18 x 13 cm





**Dominik Olmiah KRIŽAN** (1968) se je rodil na Jesenicah. Osnovno šolo in gimnazijo je obiskoval v Mariboru, nato pa odšel v Ljubljano, kjer je na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje vpisal študij slikarstva in diplomiral leta 1996. V času študija je ob klasičnem slikarstvu raziskoval problematiko oblikovanja elektronske slike in uporabo digitalne tehnologije pri nastajanju likovnega dela, teoretski del diplome pa povezal s področjem sociologije kulture. Leta 2000 je na ALUO zaključil še podiplomski študij grafike in video umetnosti. Med leti 1996 in 2002 je delal na RTV Slovenija, kjer je kot sodelavec uredništva za kulturo povezoval izkušnjo novinarstva z raziskovanjem fenomena množičnih vizualnih medijev in oblikovanje elektronske slike z računalniško grafiko. Osrednje področje njegovega ustvarjanja je slikarstvo v povezavi z novimi mediji, videom, instalacijo in performansom. Živi in dela v Domžalah.

# DOMINIK OLMIAH KRIŽAN

**D**ominik Olmiah Križan je po akademski izobrazbi slikar, vendar deluje večinoma kot multimedijski umetnik. V svojih projektih, ki so vedno vsaj deloma eksperimentalni, raziskuje nove izrazne možnosti s prečenjem in povezovanjem različnih medijev – slikarstva, instalacije, videa, performansa itd. V nasprotju z raznovrstjo na ravni (likovnega) izraza pa se Križan tematsko vseskozi giblje znotraj sfere duhovno-religioznih predstav o svetu in človekovem mestu v njem, ki se razteza v razponu od prazgodovinskih do futurističnih interpretacij.

Projekt z naslovom *Z neba prihajajoči* je v osnovi multimedijski, saj klasično risbo in projekcijo povezuje v prostorski instalaciji in kot spremljevalni del vključuje tudi animacijo. Tematsko je zasnovan kot nadgradnja in razvoj konceptualne sheme iz serije *Vzporedne resničnosti*, *Arheo-utopije*, v kateri se avtor, kot pove že naslov (arh- iz gr. archos = prvi, archein = vladati; utopija = zamisel, načrt, predstava ali podoba nečesa (idealnega), kar v realnosti ni uresničljivo; arheo-utopija = prvotna in hkrati poglobljena utopija, ki proizvaja namišljene vzporedne resničnosti), ukvarja s fantazijskimi konstrukti in simulakri v kozmologijah z vsega sveta skozi zgodovino.

Izhodišče projekta je risarska kompozicija na polprosojnem nosilcu monumentalnih dimenzij (320 x 1500 cm), ki je kot spiralno zaokroženi paravan razpet v osrednjem delu galerijskega prostora. Kompozicija je sestavljena iz treh risarskih enot, ki se posredno navezujejo na domnevno kozmološke motive v likovnih delih (stenske poslikave, talni zaris, reliefi) pra-zgodovinskih civilizacij in kultur z vsega sveta. Vendar to niso niti formalno niti vsebinsko kopije pra-zgodovinskih risb, temveč avtentične, izrazito osebno zaznamovane risarske konstrukcije, ki so nastale kot vizualna objektivizacija avtorjevih fantazij, fikcij, vizij in sanj, inspiriranih z omenjenimi motivi. S oblikovnega stališča je zanje značilna stilizacija v duhu likovnih stvaritev »starih«, ki iz mimetične in ilustrativne forme prehaja v ikonograme, piktograme ali povsem abstraktne črtne strukture.

Na ravni izraznosti izhodiščno risarsko kompozicijo nadgrajuje postavitve v prostor, ki gledalca izzove h gibanju okrog nje, pri tem pa se posamezne risarske enote spričo prosojnosti nosilca začnejo medsebojno prekrivati, prepletati, dopolnjevati. Skozi ta proces risarska kompozicija v pogledu gledalca postane dinamična, saj nenehno spreminja svoj ustroj, s tem pa tudi vizualno podobo. To razsežnost še dodatno poudarja »skrita« projekcija animacije izbranega motiva, ki deluje kot stimulans, saj s svojim »skrivnostnim« izvorom spodbuja gledalca k optično-kinetičnemu raziskovanju postavitve. Opisani dinamični aspekt prezentacije je predočen tudi v svoji totalni verziji, ki nastopa kot spremljevalni del osnovne postavitve, in sicer z animacijo vseh enot in motivov risarske kompozicije, pri kateri je nelinearno branje razpeto v časovnem dramaturškem loku. Projekt kot celota nam torej na eni strani nudi možnost individualnega fantazijskega raziskovanja, branja, interpretacije risarske kompozicije, na drugi pa nam ponuja lično zapakirano totalnost taiste izkušnje, ki jo je namesto nas opravil nekdo drug. S to dihotomijo nas avtor postavlja v precep med aktivnostjo in pasivnostjo, ustvarjalnostjo in konzumacijo, improvizacijo in instant izdelkom, interpretacijo in dogmo.

Z opisanimi formalno-izraznimi prijemi je risarska kompozicija kot materialni objekt presežena in postane prostor duhovnega, kjer uspeva domišljija, intelektualna igra, zanos in vizija. Skozi te duhovne procese gledalec ozavešča spoznanje, da je izkustveni svet prepoznan kot takšen zgolj na osnovi verjetja v obstoječe kode skupnosti, ki niso nič drugega kot psihološko-sociološki konstrukti za osmišljanje stvarnosti, naloženi in shranjeni skozi vso znano zgodovino človeštva v globalnem nezavednem.

**Mojca GRMEK**



DOMINIK OLMIAH KRIŽAN

**Na gričku**, 2009  
iz serije **Vzporedne resničnosti**,  
**Arheo-utopije**, **Z neba prihajajoči**  
mešana tehnika na les, 28,5 x 34,5 cm

**Planet X**, 2009  
iz serije **Vzporedne resničnosti**,  
**Arheo-utopije**, **Z neba prihajajoči**  
mešana tehnika na les, 28,5 x 34,5 cm



**Roy LAGRONE** (1966) se je rodil v Tupelu, Mississippi, ZDA. Diplomiral je na Atlanta College of Art leta 1989 ter leta 2000 zaključil magistrski študij na Savannah College of Art and Design. Leta 1999 se je udeležil umetniške kolonije Tougaloo, ki jo že 14 let organizira Historic Tougaloo College. Za svoje delo je bil večkrat nagrajen. Njegova dela hranijo v več zasebnih in javnih zbirkah. Trenutno živi in ustvarja v Daegu v Južni Koreji.

## ROY LAGRONE

**N**i še tako dolgo od tega, kar se je v fotografiji zgodil razkol. Ta mlada tehnika, ki je zrasla iz zapuščine slikarstva 18. stoletja, je njegovim idealom v veliki meri sledila vse do danes. Le redke izjeme so uspeli medij peljati proti robu in ga osamosvajati. Zaradi vztrajnega in inertnega capljanja večine fotografov za stari slikarstvom še v začetku 80-ih let prejšnjega stoletja, so se nekateri odločili, da se bodo začeli identificirati kot umetniki, ki uporabljajo fotografijo in ne več kot fotografi. Kritika in zgodovina umetnosti sta se dokaj hitro, v nekaj letih, ujeli na limanice in pripravili teorijo o v umetnosti uporabljenih fotografijah. V tem času je fotografija že osvojila trg, utemeljila nove koncepte, uveljavila nove estetike in pristope, umetniki, ki so se s fotografijo ukvarjali, pa so se zopet identificirali kot fotografi. Splošno mnenje in razpoloženje še danes vzstajata pri starih estetikah in pogledih, vendar je tudi fotografija, ki kruši zakone camere obscure in pogledov, ki se trudijo kazati zgolj neko odsotno resničnost, zastopana na razstavah v vedno večjem številu. Fotografska resničnost se vedno pogosteje kaže kot prisotnost in ne le kot odsotnost.

Roy LaGrone hodi po robu Fotografije. Na fotografski objekt ne gleda le skozi luknjico in lečovje, čeprav se mogoče to celo zdi na prvi pogled. Na sprehodih v okolju kjer živi, nabira predmete, ki so jih ljudje zavrgli in male ostanke rastlinskega izvora. Gre za drobir, koščke usedline človeških in drugih kultur, ki v LaGronovem duhu budijo asociacije v drugo življenje. Ker so odvrženi, zavrženi in zapuščeni, se zdi, da so izgubili svoje vloge in namen na tem svetu. Sami po sebi simbolno prazni blodijo po prostoru in času v vztrajnosti proti dokončnemu materialnemu izničenju. Sočasno se LaGrone sprehaja po svetu s kamero in beleži prizore, ki mu prihajajo naproti. Domov v žepu prinese predmete in v škatlici podobe, ki jih kasneje predela v nenavadne kombinacije.

Fotomontaža in drugi manipulativni postopki v post produkciji fotografije dandanes niso več nič posebnega. Računalniška orodja so precej olajšala delo ter razširila možnosti v tovrstnem podobotvorju in večinoma se zavedamo, v kolikšni meri je fotografska podoba lahko varljiva. Vseeno pa še vedno ohranja moč prepričljivega laganja. Z dediščino izpričevanja resnice, ki se mediju pripisuje že od trenutka njenega izuma pred dobrimi 170 leti, ji venomer znova verjamemo. LaGrone izkorišča ravno to njeno lastnost, vendar ne zato, da bi gledalca zavedel. Njegove fotografije so iskrene, saj ne prikazujejo resničnosti drugačne kot je, temveč same tvorijo resničnost. Kompozicije, ki jih sestavlja, oblikuje na način, da vzpostavljajo občutje objektivnosti in telesnosti. Potlačen in polomljen pokrovček plastenke je uporabil kot okvir in kot posodo, v kateri biva prostor, ki ga lahko dojamemo tudi kot pokrajino. Toda okvir ni zgolj opora in omejitev temu prostoru, temveč se z njim zlije v eno. Tudi te pokrajine niso projekcije oddaljenih krajev, temveč so žive tvorbe, ki s pridihom znanstveno fantastične vizije bivajo pod gladino fotografije. Predmeti, ti portali v duhovne svetove, mečejo senco in to pomeni, da imajo telesa, torej so resnični. Resnični so tudi zato, ker so na meji med neznanim in znanim, med mogočim in neverjetnim in prav zato jim verjamemo, da obstajajo. Nenazadnje spominjajo na konstruirane objekte, ki jih lahko vidimo na razstavah sodobne umetnosti, vendar, ko jih pogledamo kot reprodukcije, postane z njimi nekaj hudo narobe. Zakoni evklidskega prostora se znotraj njih samih porušijo, hkrati pa tako nepreklicno visijo pred našimi očmi. Očmi, ki so v telesu dojemanja treh, štirih razsežnosti in predmeti se pred njimi ne kažejo kot prividi. Le po neznanem naključju so se znašli v dvodimenzionalni kletki, kjer se ne počutijo prav nič utesnjene.

**Vasja NAGY**



ROY LAGRONE **Talisman #5 (Balm of Campeis)**, 2010  
lambda tisk na aluminij, 102 x 61 cm





Brane Červak

**Erik LOVKO** (1953-2009) je študiral slikarstvo na umetniških akademijah v Benetkah in Firencah, kjer je leta 1976 tudi diplomiral, nato pa vpisal še podiplomski študij kiparstva na ALU v Ljubljani, ki ga je zaključil leta 1979. Po koncu študija se je za stalno naselil v rodni Postojni, kjer je ustvarjal na področju slikarstva, kiparstva in grafike, občasno pa se je ukvarjal tudi z ilustracijo in karikaturo. Na svoji trideset let dolgi umetniški poti je imel 68 samostojnih razstav in sodeloval na več kot 100 skupinskih predstavah doma in v tujini. Za svoje delo je prejel več pomembnih nagrad in priznanj.

# ERIK LOVKO

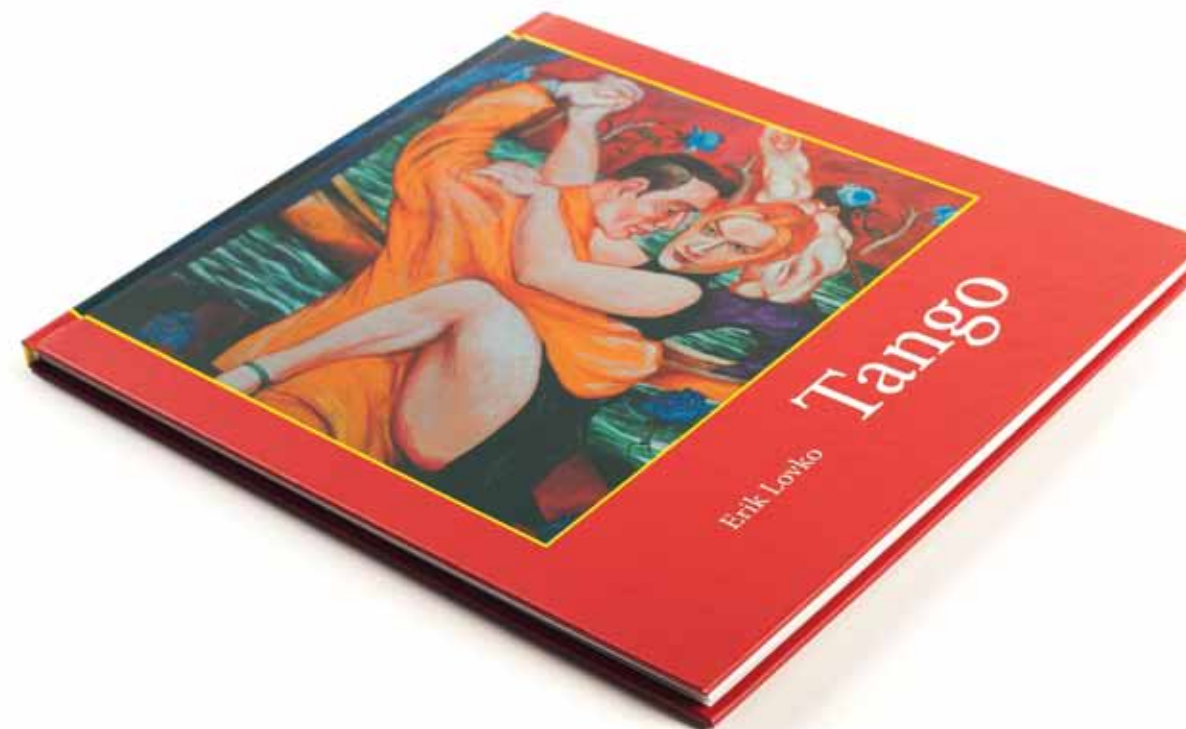
**E**rik Lovko je na svoji več kot trideset let dolgi umetniški poti izoblikoval likovni izraz, ki v marsikaterem pogledu odstopa od glavnih tokov sodobne slovenske umetnosti. Glavni razlog za njegovo drugačnost je v tem, da je zrasel na osnovi komunikacije s klasičnim mediteranskim izročilom, predvsem zgodnjo renesanso in klasično antiko, ter nanj cepljenih ključnih pridobitvah modernizma; rezultat te nenavadne sinteze pa so podobe z realistično figuraliko, irealno prostorsko zasnovo in avtonomno nastopajočo simboliko.

Sovisje teh elementov na prvi pogled deluje nerazumljivo in enigmatično, vendar le do takrat, ko se odpravimo nasilnemu iskanju vzporednic med njim in empiričnim svetom ter usmerimo pozornost na simbolno vrednost upodobljenih stvari in barv ter njihovih medsebojnih razmerij. Ko pustimo spregovoriti simbolu in pri tem odpremo pot domišljiji, asociacijam, aluzijam in spominom, se iz navidez neurejenega in nesmiselnega prepleta figur, objektov in barv začnejo izvijati številne večplastne in mnogopomenske zgodbe. Ker te zgodbe nastajajo s pomočjo osebno zaznamovanih procesov, so bolj ali manj subjektivne, zato se razlikujejo od gledalca do gledalca in njegovih trenutnih razpoloženj, najverjetneje pa tudi od tistih, ki so navdihovale avtorja skozi ustvarjalni proces. Lovkove podobe torej posredujejo neko drugo, ne empirično resničnost današnjega sveta – tisto, ki se vpisuje v našo podzavest in tako po ovinku določa naša čustva, želje, potrebe, telesa. In ta resničnost je zaznamovana s sodobnimi mitologijami, mitomanijami in obsesijami, fantazmami in ideologijami, učinki medijske in pop kulture ter, nenazadnje, politično manipulacijo v službi oblasti, kar je Lovko včasih z ironično distanco včasih z osebno prizadetostjo vseskozi problematiziral.

Navkljub renesančnim reminiscencam, ki jih bolj kot umetniški problemi pogojujejo humanistični nazori, svet v Lovkovih slikah ni svet renesančnega človeka, ki živi v sozvočju z naravo in s samim seboj, temveč svet izgubljenega in shizofrenega modernega subjekta, v katerem osrednji proces ni napredek, ampak zgolj gibanje zaradi gibanja, vrtenje v krogu, hitrost in minljivost. Majhen, a reprezentativen delček tega sveta je tudi tango.

Ni naključje, da je Lovko za izhodišče svojega specifičnega projekta v obliki knjige umetnika izbral prav tango. Ta ples ima namreč dolgo in bogato zgodovino, katere del so tako miti in fantazme kot politika in ideologija, zato je nabit s pomeni, odprt različnim interpretacijam. V osnovi ga lahko dojemamo na dva načina: na osebni ravni, kjer stoji v ospredje njegov zapeljivi karakter z vso romantiko, erotiko in seksualnostjo ter s tem povezana naša intimna občutja, ali pa na družbeni ravni, kjer je treba upoštevati sledi, ki jih je v njem zapustila zgodovina s spremljajočimi političnimi poudarki in amplitudo popularnosti. Temu ustrezno so tudi motivi v Lovkovi knjigi razdeljeni na dve osnovni skupini, lebdeče simbole in plesne figure, ki sta postavljeni v jukstapoziciji na levo in desno stran odprte knjige. Vendar ta postavitev ne sugerira vertikalnega branja v smislu figura proti simbolu, intimno proti družbenemu; knjigo moramo brati horizontalno, kot kontinuiran preplet obeh ravni, ki ga ustvarja zaporedje simbol-figura-simbol. Skozi ta preplet se poustvarja celoten kontekst tanga, v okviru katerega je šele možno razumeti pomen posameznih figur, simbolov in njunih povezav. Kako bomo ta kontekst interpretirali – kot igro čustev, strasti, tkanje spominov, nizanje podob iz sanj – pa je odvisno od vsakega od nas.

**Mojca GRMEK**



ERIK LOVKO **Tango**, 2005  
250 izvodov, 23 x 25.5 cm, barvni tisk, 68 strani



**Roman MAKŠE** (1963) se je rodil v Ljubljani. Kiparstvo je študiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je leta 1989 diplomiral in kasneje zaključil tudi podiplomski študij. Za svoje delo je prejel priznanje fundacije Pollock-Krasner v New Yorku (1994) in priznanje na Mednarodnem trienalu male plastike v Murski Soboti (1995). Je član Društva slovenskih likovnih umetnikov in organizacije Sculpture Network iz Berlina. Trenutno dela kot izredni profesor za kiparstvo na oddelku za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete v Ljubljani

# ROMAN MAKŠE

**R**oman Makše je v slovenski umetnostni prostor vstopil s skupino kiparjev, ki je konec osemdesetih let prejšnjega stoletja uvedla smer, znano pod oznako »novo slovensko kiparstvo«. Ena od ključnih potez, ki povezuje poglavitne predstavnike te smeri (Jože Barši, Roman Makše, Marjetica Potrč, Dušan Zidar), je raziskovanje razmerij v kompleksu kip-prostor-gledalec, kar vseskozi predstavlja tudi temeljno izhodišče Makšetovega kiparskega ustvarjanja.

V skladu s tem Makše svoja dela že od začetka oblikuje kot prostorske postavitve, v zvezi s katerimi v zadnjem času uporablja oznako arhiskulptostrukcije. Že ta beseda, sestavljena iz pojmov arhitektura, skulptura in konstrukcija, nakazuje, da dela vsebujejo elemente arhitekturne in kiparske umetnosti, hkrati pa nastajajo kot konstrukcije, skozi proces načrtovanja in uresničevanja izvorne zamisli, kjer je v ospredju razvidnost tehnične izvedbe. Poleg tega pa tudi sam ustroj besede, ki je po izvoru sestavljenka, nakazuje, da so ta dela v osnovi sestavi, kar pomeni, da so zgrajena iz enot, ki lahko obstojijo tudi same zase.

Osnovni elementi, ki jih Makše uporablja pri oblikovanju svojih sestavov, so jekleni profili, iverne plošče, letvice, raznovrstne žaluzije in talne obloge. Skratka, elementi, ki jih najdemo v vsaki trgovini z materialom, potrebnim za gradnjo in opremo (stanovanjskih) stavb. Iz teh elementov Makše v vsakokratnem galerijskem prostoru sestavi enkratno konstrukcijo, pri čemer kot osnovno modularno enoto uporabi iz jeklenih profilov zvarjene pravokotne okvire, ki so lahko odprti ali zaprti/zastrti z različnimi zasloni. Konstrukcija, ki nastane z razporeditvijo okvirov v danem galerijskem prostoru ob upoštevanju njegovih arhitekturnih karakteristik, členi prostor z nakazanimi celicami, hodniki, prehodi in kot takšna gledalcu predstavlja izziv v smislu gibanja – bodisi okrog nje ali skozi njo, s telesom ali zgolj z očmi. K temu umetnik napeljuje tudi s formatom okvirjev, ki narejeni po merah človeka (pribl. 100 x 200 cm) gledalca vabijo, da stopi skozi njo, z žaluzijami, ki delno ali povsem zastrote ustavljajo njegov pogled in hkrati zbujajo radovednost, včasih pa tudi s preprogami, tekači, predpražniki, ki razporejeni med in pod okvirji funkcionirajo kot vodila. V procesu gledalčevega optično-kinestetičnega raziskovanja konstrukcije se izkaže, da njeni prostorski segmenti nenehno prehajajo drug v drugega, da zunaj lahko v hipu postane znotraj in obratno – odvisno pač od gledalčeve trenutne pozicije in/ali pogleda. Glede na to, da gledalec konstrukcije ne more dojeti z enim samim pogledom z ene točke, pač pa šele skozi gibanje, ki mu omogoča zgolj fragmentarne poglede, je očitno, da se ta ne vzpostavlja kot avtonomni objekt v perspektivnem konstruktivnem notnega, brezčasnega prostora, pač pa kot relacijski sestav v časovnem prostoru, ki gledalcu omogoča vzpostavljanje različnih perspektiv, razmerij in povezav.

Konstrukcija lahko že sama po sebi tvori zaključeno kiparsko delo ali pa predstavlja hkrati tudi ambient za manjše kiparske detajle, ki so postavljeni na posebne konstrukcijske elemente ali podstavke znotraj/zunaj nje. V nasprotju z osnovno konstrukcijo, ki ima zaradi izvora svojih elementov v industrijski proizvodnji status ready-made-a, so kiparski detajli klasična avtorska dela, narejena iz prvotno »brezobličnih« materialov, kot so žgana glina, mavec in različne tekstilije. To nasprotje ob decentralizirani in fragmentarni percepciji prostora vpeljuje še dodaten razcep, tokrat na ravni občutja in asociativnosti. Če osnovna konstrukcija že kot ready-made in z značilnostmi, kot so serijska proizvodnja, geometrične oblike, hladnost in brezbarvnost materiala, implicira odtujenost, omejenost, neosebnost, pa kiparski detajli s svojimi mehкими organskimi oblikami, toplimi in voljnimi materiali ter barvitostjo vpeljujejo individualnost, kreativnost, svobodo. In če konstrukcija, kot so opozorili že drugi avtorji, spontano asociira na postojanke nomadskega urbanega plemena (telefonske govornice, postaje mestnega prevoza, dvigala, vratarnice), ki jih zaznamuje prehajanje med javnim/zunaj in zasebnim/znotraj, so kiparski detajli z asociacijami na fragmente nedoločnih, a udomačenih figur točka, kjer se to prehajanje za trenutek ustavi in začasno vzpostavi identifikacija.

Celostno gledano, Makše skozi razmerja med kipom, prostorom in gledalcem raziskuje proces vzpostavljanja subjekta v razmerju do lastne identitete (ki je najprej telesna) in do (vidnega) sveta. Na osnovi teh razmerij, ki jih izkuša(mo) kot necela, razpršena in protislovna, se izrisuje svet, kjer ni nič trdnega, nič premočrtnega, nič zanesljivega; kjer ni objektivno veljavnih vrednot, resnic in meril; kjer niti prostora in časa ni več možno jemati za absolutna, kakršna sta se zdela nekoč – to je svet, ki pripada izkustvu razcepljenega in izgubljenega modernega subjekta.

**Mojca GRMEK**



ROMAN MAKŠE **brez naslova**, 2009  
mešana tehnika, 69 x 5 x poljubno cm

**brez naslova**, 2009  
žgana glina, 32 x 16 x 15 cm





**Ivo MRŠNIK** (1939) se je rodil v Knežaku pri Ilirski Bistrici. Leta 1968 je diplomiral na oddelku za slikarstvo Akademije za likovno umetnost v Ljubljani. Istega leta se je zaposlil kot likovni pedagog na osnovni šoli Vič v Ljubljani, hkrati pa nadaljeval s študijem slikarske specialke pri prof. Maksimu Sedeju in grafične specialke pri prof. Riku Debenjaku in prof. Marjanu Pogačniku. Grafično specialko je končal leta 1972, tri leta kasneje pa še slikarsko pri prof. Gabrijelu Stupici. Od leta 1978 do upokojitve je bil zaposlen kot profesor risanja in grafike na Pedagoški fakulteti v Ljubljani. Sodeloval je na več kot stotih samostojnih in skupinskih razstavah, med najbolj odmevnimi je bil drugi triennale slovenske umetnosti U3 leta 1997 in samostojna razstava v Mali galeriji v Ljubljani leta 2004. Prejel je tudi več nagrad za grafiko in risbo. Živi in ustvarja v Dragomerju pri Brezovici.

# IVO MRŠNIK

## Spodmaknjeni premik

Odmik od deskripcije in določil metrike je Ivo Mršnik koncipiral kot pogoj, ki pomika risarsko strategijo izven območja mehanične reprodukcije. Presnavljanje figuralnih podatkov v ponotranjeno vizijo je Mršniku šele dopustilo, da je podoba človeka prestavil zunaj okvira pozitivističnega ali nedvoumnega, merljivega odnosa. Internalizacija torej v Mršnikovem risarskem in grafičnem opusu pogojuje, da so posamezni figuralni vpisi prestavljeni v širši kontekst, v obsežnejši asociativni sklop in širši spominski register. Toda takšne predpostavke, ki so pogojile presnovo figure v pajčevinasti zapredek, drobna nitasta vlakna, zarisujejo polje videnja kot subjektivizirajoče razmerje, ki ga kljub temu, da seveda prepoznamo formulativne prijeme, ki se ponavljajo, ni mogoče lokalizirati v zamejen in pregleden koordinatni sistem in s postavkami empirije. Kljub vedno vnovičnem pojavljanju istega motiva, črtastega zapredka, torej v Mršnikovih delih nikakor ne gre za predstavnost, ki bi jo bilo mogoče doseči z vzorcem ali obrazcem, saj takšna mehanizma predpostavljata zaporedje trdno definiranih pravil in ukazov, aksiomatizem prepoznavne in limitativno ponazoritev. Zato tudi ne gre za diagram-ske preslikave, za vnaprej določena razmerja, ampak za raven slikovnosti, ki jo je potrebno vedno znova šele doseči, artikulirati. Pogoj, ki Mršnikovo risarsko strategijo pomika izven območja preproste multiplikacije, je prav pripoznavanje dezorganizacije, izgube homogenosti, partikularnosti in fragmentacije videnega. Mršnik torej tematizira prav to, kako se vidno odteguje popolni transparentnosti. Mesto njegove fascinacije je hkrati mesto odtegnitve. Mršnikovo razumevanje risarske strategije je eksistencialistično. Predpostavlja odmik od prezentativnega mišljenja k ontološkemu razumevanju. Zato črtni zaris nenehno nastopa le kot zdrsevajoče, izmikajoče se razmerje, ki ga ni mogoče zajeti z vzorcem, modelom, matrico, saj so to funkcije, ki se jim popolnoma izmuzne prav polje videnja kot subjektivizirajoče razmerje. Šele v tem je sploh smiselnost Mršnikovega obnavljanja motiva. Mršnik razkriva nezmožnost črte kot identifikacijskega toposa in odtod utemeljenost dvoma in abigvitetna raven risarske strategije. In prav vgrajenost dvoma in status verjetja bistveno ločujeta Mršnikovo risarsko strategijo od sodobnega medijskega podobotvorja. Kajti to, kar je relativno s produkcijo simulakrov, z modernim elektronskim podobotvorjem, je prav povezava in sobivanje različnih smeri in nivojev reprezentiranega prizora, ki sta utemeljeni šele z nezamenljivo, konkretno in specifično, čutno nazorno, fizično ravnijsko posameznih vpisov. In zato Mršnik sooča tehnizirane površine, serialnost in hkrati enkratni zapis, ko poseljuje luknjičasti računalniški papir ali etikete z znaki, ki se s specifičnostjo in nezamenljivostjo izmikajo unifikacijskemu kriteriju. Mršnik seveda dobro ve, da mehanična reprodukcija spodmika mesto, ki omogoča vpogled v konkretno razsežnost vizualnega tkiva. Multiplikacija spodbija transformacije slikovnega akta. Z njo je suspendirano prav tisto videnje, ki se oblikuje na način nenehnega premeščanja, konfliktov, diskontinuitete in konfrontacije z neznanim. Zato Mršnik kritično tematizira multiplikacijski postopek, ki vsiljuje določena pravila vizualnega reda, ki klonirajo podobo. Kritično presoja repetitijo in razmestitev zapisa, kajti dobro ve, da so z niveliranjem iz podobe vržene vse tiste unikatne in nezamenljive vrednosti, ki se ne prilagajajo predpostavljenemu obrazcu in ki bi motile njegovo izpostavitve; ve, da izgineva vse tisto, kar sega čez robove vzorčne mreže. In odtod Mršnikova razpetost, ki vseskozi tematizira, da bivajoče zmerom vključuje nebivajoče in ki tako nenehno razodeva, da je v možnosti obsežena tudi nemožnost.

**Sergej KAPUS**



IVO MRŠNIK **Zapis**, 2003  
vernisl mou, 1/2, 70 x 100 cm





**Admir MUJKIĆ** (1972) se je rodil v Sisku na Hrvaškem. Študiral je na Akademiji likovnih umjetnosti v Sarajevu, na oddelku za grafiko, kjer je diplomiral v razredu prof. Dževada Hoze. Na isti akademiji je zaključil tudi podiplomski študij. Je predsednik Udruženja likovnih umjetnika BiH in član Društva likovnih umjetnika Veles, Makedonija. Živi in dela v Sarajevu.

# ADMIR MUJKIĆ

## Varuh odrešitve

Ob grafični seriji *Drugo potovanje* Admira Mujkića

**D**ejstva, ki govorijo o tem, da je vojna kot tematska podlaga zagotovo stvar preteklosti, stojijo, seveda, na krhkih steklenih nogah. Najnovejša grafična postavitev Admira Mujkića z metaforičnim imenom *Drugo potovanje* je še en dokaz, kako nespoznavno in nerazumljivo velika je tragedija vojne v Bosni in Hercegovini. Tisti, ki so pohiteli, da sebi in svetu oznanijo, da je vojna iztrošena tema, h kateri se nima več smisla vračati, tako in tako ne pripadajo temu času in tej stvarnosti, saj nimajo moči, da bi se soočili z največjim izzivom – to pa je lastna travma in bolečina kot univerzalna vrednost. Beseda je o tistih dogodkih, ki iz temelja spreminjajo človeški pogled na življenje, o vojni kot kozmični kataklizmi, ki se dogaja tudi po njenem formalnem koncu in ki je tista vrsta kozmičnega propada, ki ima v veselju minoren odmev, a v človeški duši najde svojo skrivnostno vsebino. Duša je tista, ki piše zgodovino človeka samega in ta zgodovina nikoli ne bo prišla v debele učbenike in zaprašene knjige bombastičnih naslovov, saj je to tista vrsta zgodovine, ki bo svoje najboljše zatočišče našla v umetniških delih.

Serijski grafik *Drugo potovanje* vstopa v nenapisano enciklopedijo vsesplošne človeške duše, katere začetek sega do Gilgameša in Homerja; vsak umetniški artefakt, najsibo knjiga, grafika, kip ali video, dopolnjuje to megaknjigo človeštva, o kateri so ne tako davno sanjali veliki filozofski in literarni umi 19. in 20. stoletja.

Če je Mujkićevo prejšnje grafično delo *Male zemlje* imelo za svoje izhodišče neobičajne svetove domišljije in sanj, pa ta nova razstava temelji na povsem vidni človeški figuri, ki je zopet potopljena v predele odsanjanje tradicije in tako biva znova predstavljena v spremenjenem kontekstu posameznika, ki nosi ime Mujkićevega stvarnega in mitskega domovanja. Vsi elementi, ki pripadajo dediščini in celotni kulturi, ki je izginila kot Atlantida, pridobivajo nove pomenske dimenzije, saj komunicirajo z današnjim časom kot bitja in predmeti, ki so ravnokar izplavali iz ustnega izročila, bleščoč se z žarečim novim sijajem. To ponovno sanjanje preteklosti na mitski in epski matrici niti najmanj ne deluje anahrono, ker je vse vstavljeno v okvir nedavno končane vojne, zato se ti grafični listi lahko berejo tudi kot rekonstrukcija idilne dobe, ki se nikoli ne bo vrnila. Seveda se Mujkićeva grafična vizija ne konča zgolj na tem, ampak se razvija v različne smeri, od katerih je meni mogoče najbolj zanimiv, poleg fragmentarnih figur (ki neustavljivo spominjajo na pohabljenost našega sveta), prav ta prehod od človeške duše k sami duši sveta narave. Ali pa se mi vse to samo dozdeva, ker bi Mujkićeve grafike lahko bile tudi amalgami, skrivnostne mešanice, v katerih se nahaja vse navedeno, narejeno z mojstrsko roko in občutkom za harmonijo barve in oblike.

Če pustimo ob strani vojne brazgotine in posvetila (ena od Mujkićevih grafik predstavlja skupinski portret vojaške enote, v kateri je bil avtor), kakor tudi niz fotografij, na katerih najdemo vse od Mujkićevih prednikov v vojnih oblačilih iz treh različnih obdobij in držav pa vse do samega avtorja v uniformi Vojske Republike BiH (kar jasno razkriva idejo o vojni kot obredu, ki se na teh prostorih na žalost stalno ponavlja), lahko pridemo do zame ključne niti te postavitve, in sicer bližine človeka z naravo. Ta novi/stari občutek panteizma in vseprežemajoče moči narave, ki se obnavlja v nas samih tudi po fizični smrti, predstavlja svojevrstno himnično doživetje narave in človeka v njej. V Mujkićevem mikrokozmosu ljudje govorijo s pticami, čuvajo vodo, zemljo, znanje, se družijo z zmaji, modrasi ali sokoli. Mujkić ustvarja lastno hierarhijo ljudi in drugih živih bitij tako, da jim daje različne emocije, ki so vsebovane v premikih fragmentarnih figur in še bolj v fantastičnih odtenkih barv, kot na primer v grafičnih listih *Varuh vode* ali *Varuh vode 2*, kjer avtor zoperstavlja odtenek rdeče in modre barve – vode, iz katere izraščajo njeni varuhi v celoviti simbiozi. Vsi ti varuhi so popolne in idealne osebnosti, takšne, kakršne v današnjem svetu redko lahko srečamo ter kakršne nam je Mujkić prikazal kot naslednike vrlin, emocij in magičnih dobrotnih moči nad živimi bitji v univerzumu, po katerem teče edinstvena duša, tista, ki bdi nad vsemi stvarmi in pojavi materialnega obstajanja, tista, ki še ni opisana in ki se je ne da opisati, ki se upira človekovi želji postaviti vse v določeno formo, ki po nekem času postane sama sebi namen. Pogosto se na teh grafikah pojavlja protejsko bitje, ki ima lahko obliko letečega križa ali nekega bitja, podobnega meduzi, in se običajno nahaja na samem trupu Mujkićevih junakov. To bitje je lahko mali pečat življenja ali očiten religijski znak, pomešan z izrazito orientalsko-islamskimi simboli Mejašev in Varuhov; torej Mujkićeve junake lahko razumemo tudi kot mesta, kjer se (na telesih in ne na državnih teritorijih) srečujejo religije in kulture kot simbiotični identitetni elementi *enotnosti v različnosti*, ne glede na to, koliko to danes deluje naivno in utopično v odnosu do dnevine in politične stvarnosti: *prava vest je, da stvarnosti sploh ni / vstopimo v tihi in nežni vrt*, piše Rumi v eni od svojih pesmi. In čas je, da vstopimo v pejzaže Mujkićevih grafik, na katerih umetnost znova potrjuje sebe kot katarzo (miniaturno, ampak močno), ki bo pomagala naši pohabljeni resničnosti, da premaga lastni obup.

**Faruk ŠEHIĆ**

prevod: Svetlana Jandrić



ADMIR MUJKIĆ **Čuvar knjige**, 2004  
mešana tehnika, 1/1, 100 x 70 cm





**Mario PETRIĆ** (1925–2007) se je rodil v Sisku na Hrvaškem. Slikarstvo je začel študirati na akademiji v Zagrebu, nadaljeval pa na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani. Tam je leta 1951 tudi diplomiral in dve leti kasneje zaključil še slikarsko specialko pri prof. Gabrijelu Stupici. Nato se je posvetil pedagoškemu poklicu in od leta 1961 do upokojitve poučeval likovno vzgojo na osnovni šoli v Mengšu. Svoja slikarska dela je predstavil na številnih samostojnih in skupinskih razstavah.

# MARIO PETRIĆ

**M**ario Petrić je bil kot pripadnik druge generacije študentov Akademije upodablajočih umetnosti v Ljubljani deležen likovne izobrazbe pri profesorjih, ki sodijo v vrh slovenskega slikarstva sredine 20. stoletja. Študijski program ljubljanske likovne akademije, ki je temeljil na predvojnem barvnem realizmu in zajemal iz aktualnih, vendar zmernejših vsebinskih in formalnih likovnih inovacij, je za Maria Petrića predstavljala soliden temelj, na podlagi katerega je v sedemdesetih letih preteklega stoletja začel oblikovati samosvoj, preišljen in zrel slikarski opus z izrazito koherentnim značajem. V ospredju slikarjevih prizadevanj sta namreč vselej bila odnos do narave in življenja, prehodi iz enega slikarskega obdobja oziroma iz enega ciklusa v drugega pa so bili logično zastavljeni, vsaka serija slik je nastala na podlagi prejšnje.

Podobe pejsažev (rečne in obmorske krajine), pri katerih je Maria Petrića namesto realističnega upodabljanja zanimala razpoloženska odslikava nekega krajinskega ambienta, imamo lahko tudi za likovne odraze slikarjevega razumevanja krajine kot živega likovnega organizma. Naslikani pejsaži, ki jih opredeljujejo različni, sistematični in analitični likovni pristopi, sproščeno slikanje z nizanem potez čopiča ali kontrolirano sestavljanje kompozicij iz ostro obrisanih likov, kontrastne ali zadržano ubrane barvne kombinacije, je slikar vselej zasnoval kot sožitje igrivih in harmonično prelivajočih likovnih elementov. Pogosto se srečujemo s tipizirano krajino, preudarno sestavljeno iz oblik, ki živijo v slikarjevem spominu na pokrajino ob reki Kolpi. Na platnu so zaživel bistveni deli fiziognomije krajine, ki jo je Mario Petrić razumel tako v neoromantičnem kot v arhetipskem smislu. Čeprav je pogosto posegal po skrajnih stilizacijah, je želel izpovedati predvsem občutek za enotnost z naravo, o čemer nas med drugim lahko prepričajo slike, pri katerih se sredi krajinskih detajlov, sredi preišljene arhitekture likovnih ploskev in oblik, sredi skrbnega na krajino vezanega kompozicijskega in barvnega ustroja, začne postopoma porajati človeška figura.

Tudi pri ciklusu najnovejših del sta znova prisotni obe osrednji problemski področji in ustvarjalni spodbudi slikarskega nagovora Maria Petrića: narava in življenje. Vendar se zdi, da je umetnik prestopil meje konkretnega krajinskega izhodišča, težišče njegovega slikarskega zanimanja se je premaknilo v drugi sklop: narava ni samo krajinsko ali vsako konkretno okolje, v katerem se je zadrževal slikar, temveč je postala predvsem njegova in nasploh človeška narava (t. j. skupek človekovih lastnosti, ki pogojuje naše ravnanje), življenje pa se je iz fizičnega, zemeljskega bivanja začelo prelivati v duhovni obstoj. Zato so se delčki krajinskega ambienta spremenili v sestavne dele kozmičnega prostora, nekoč na krajino vezane likovne elemente pa so nadomestile asociativne simbolne oblike. Med njimi izstopajo krilati figuralni liki, križi, krog, sidro, niz linij in barvnih polj, ki je povezan v nezaključen niz, ceste, ki se prepletajo in vijugajo ... V prividnih krilatih figurah, ki se pomikajo po neskončnem, s simbolno in poduhovljeno modro barvo prežetem prostoru, bi lahko videli likovne prisposobe za človeško usodo in usojenost. Življenje ima svoj konec, a je hkrati tudi neskončno potovanje k spoznanju, materialni svet si prizadeva, da bi se povzdignil do duhovnega razodetja ...

Slikarski izraz Maria Petrića je sproščen, mestoma celo vehementen, njegova poteza s čopičem pa je intuitivno vzpodbujena, vendar vselej natančno preišljena. Vsi sestavni deli kompozicij so povezani med seboj in tvorijo harmonično celoto. Sleherni element na njih ima formalno in pomensko točno določeno mesto. Ker so slikarske kompozicije postale doživljajska in izpovedna okna in avtor v njih vidi metafore človekove usode, se – tako kot je ob razstavi Maria Petrića leta 1988 zapisal Marijan Tršar – srečujemo s slikarstvom, ki ni več »lepo«, marveč resnično.

**Damir GLOBOČNIK**



MARIO PETRIĆ **Kompozicija v modrem**, 2005  
olje na platno, 80 x 100 cm





Marko Kovič

**Maja POGAČNIK** (1959) se je rodila v Kranju. Po končani srednji šoli za oblikovanje je študirala ilustracijo, fotografijo in grafično oblikovanje na Dunaju. Nato se je nekaj časa ukvarjala z grafiko in ilustracijo, po letu 1989 pa se je posvetila slikarstvu. Med leti 1995 in 2002 je študijsko potovala po Šri Lanki, Kitajski, Indiji, Portugalski in Španiji. V zadnjem času se ukvarja s prostorskimi instalacijami iz naravnih materialov, slikanjem z naravnimi pigmenti in krajinsko umetnostjo (land-art). Živi na Spodnjem Bavarskem, blizu mesta Füssen.

# MAJA POGAČNIK

**S**likarka, oblikovalka, ilustratorica, izdelovalka papirja, geomantka, popotnica, ... to je le nekaj dejavnosti, skozi katere bi lahko opisovali našo razstavljalvko. A verjetno nobeden od delnih pristopov ne bi zajel celote, tiste celote, celovitosti, nedeljenosti, za katero si avtorica skozi vse svoje delo intenzivno prizadeva. Zdi se, da iz njenih del seva prav ta nagovor, ki nas spominja na že pozabljene občutke iz rane mladosti, ko smo bili še eno z ljudmi, živalmi, rastlinami in pokrajino. To arkadijsko vzdušje, ki ga otrok začne nekako pri devetih letih izgubljati, nadomeščati z začetki analitičnega mišljenja, ko sicer svet postaja vedno bolj razumljiv a hkrati in morda prav zato nikoli več cel, nikoli več do kraja naš in mi nikoli več popolnoma njegovi. Ta ločitve, ki jo poznamo tudi v zgodovini človeštva (znanost jo umešča na prelom med paleolitikom in neolitikom), o kateri piše knjiga knjig (ko sla po spoznanju nažene človeka iz raja), o kateri razmišlja nesrečni sodobnik (ko opaža vse večjo zasušjenost s strani predmetov, ki jih je izumil, da bi mu služili), je jedro, okrog katerega se vrti živahni likovni interes Maje Pogačnik.

Ne odslikati slike idealnega sveta, ne ustvarjati iluzionističnih, utopičnih načrtov, ne programirati novih sistemov zveličavnih resnic, ne zahtevati od gledalca poslušnosti do umetnine, marveč naravnati, uglasti njegova čutila, njegovo zavest na lastno frekvenco, da bo sposoben slišati sebe. Sebe zato, ker je praižkušnja celosti že v njem, ker je ni v zunanjem svetu, ker je ni v modernem svetu hitrosti in napredka. V nas je od nekdaj, od nas in naših prednikov nešteto rodov preverjana in ohranjena, skrita pred radovednimi očmi vsakdanje površnosti, a ključna za preživetje, temeljna za naše bitje. Ali je kaj nenavadnega, da se pojavlja potreba po njenem priklicu tako nujna ravno danes, ravno v tem času, ko se zdi, da je svoboda in moč človekovega spoznavanja in vladanja naravi narasla na najvišjo točko v vsej zgodovini civilizacij? Menim, da v tem ni treba videti nenavadnega odklona, marveč komplementarno, dopolnjujočo potrebo človeka, ki bolj sluti kot ve, da je zgradba dosegla nevarne višine, kjer se zna vrh zdaj zdaj zamajati in prelomiti. Kaj se je zgodilo v petsto letih triumfalnega pohoda kartezijanske pameti takega, da nas sedaj navdaja z nelagodjem, kako je možno, da se bojimo racionalizma, tistega razuma, ki nam je preskrbel civilizacijsko udobje? Strah tiči v neomajni veri razuma, da v celoti lahko pojasni svet, človeka in njegovo bistvo. Pa ga seveda ne more, ker se je sposoben uspešno spopadati samo s posameznimi deli, celote pa tudi videti ne more, kaj šele, da bi jo obvladal. Za to nalogo sta bili v vsej zgodovini veliko primernejši orodji umetnost in religija. In ravno ti dve področji zahodni človek danes ponovno odkriva, ponovno odkriva njuno pravo vsebino, lušči ju in ločuje od bleščeče lupine navideznega. Če uporabimo model drevesa, bi lahko rekli, da sodobno materialno pridobitniško družbo od celega drevesa zanima le (najbolj donosno in tu prisotno) deblo, spregleda pa pomembnost korenin (ki nosijo in hranijo drevo iz globin arhetipskega) ter krošnje in vej (ki presegajo meje in se aspirativno pnejo v smeri transcendence). Tak delni, reducirani pogled, ki v drevesu vidi le hlod, mrtev hlod, je nevaren, saj kaže, da lahko proučuje življenje le, če ga ustavi in razstavi. To je nedvomno življenju nasprotujoč princip.

Tu bi bila popotnica likovnim delom Maje Pogačnik po mojem mnenju lahko končana, saj sem se dokopal do tistih poglavitnih virov in izvirov, ki krepijo in oživljajo njeno umetnost in jo pomenljivo ločijo od ustaljenih vsakodnevnih praks, a ker z eno nogo še močno tičimo v polju vsebinskih razlag, naj o avtoričinih delih na kratko spregovorim še v privajeni kritiški govorici.

V tradicionalnejši obliki slik na papirju Maja Pogačnik razvija in kultivira svojo kaligrafsko potezo, polno zgoščene energije, podkrepjeno z zemeljskimi barvami in barvami sonca. Pomembno je, da slikarka praviloma slika z naravnimi barvami, z zemljo, ki jo najde na mestu slikanja. "Iberske sledi", kot je naslovlila ciklus, pričajo o intenzivnem doživetju sončnih španskih pokrajin in vitalno afirmativne govorice, ki seva iz teh taktilno prefinjenih barvnih površin. Dopolnilo slikam postanejo tudi skulpture, najdeni kosi korenin, kamnov ali drugih naravnih materialov, ki lebdeči pred podobo pomnožijo likovne prostore in segajo v prostor gledalca kot podaljšek, kot razširjena slika, kot slikarska instalacija.

"Plesoče vile" so deli land-art instalacije, ki jo je avtorica ustvarila na poletni koloniji. Peresno lahke plamena-sto utripajoče oblike v prosojnih barvah zraka (ki so v originalni postavitvi visele z dreves) reagirajo na najmanjše premike zraka in živijo svobodno občutje sproščenega dihanja, le včasih morda vzdihljaja.

Posebno zanimanje v zadnjem času pa avtorica kaže za oblikovanje prostorskih instalacij iz ročno izdelanega papirja. S preprostimi, ponavljajočimi geometrijskimi ploskvami, razobešenimi v prostoru Maja Pogačnik tvori dinamične strukture, ki gledalca nagovarjajo k približanju, aktivnemu opazovanju, kjer sprotne spremembe ponujajo obilico zadovoljstva ob sobivanju, soustvarjanju skupnega, enotnega prostora. Kljub pravilnosti, enakosti oblik, je čutili prisotnost naravnih materialov, ročno izdelanega papirja, organskih robov, ki jih nista odrezala nož in ravnilo.

Tihi in prijazni nagovor nas navdaja z občutkom lahkotnosti, ki pa ni posledica kakšne oblikovalske enostavnosti ali preproščine, kot bi lahko zmotno menili. Prav nasprotno. Avtorica v zadnjih delih izpričuje veliko mero umetniške zrelosti in izkušnosti, saj se odpove sleherni atraktivni podrobnosti, vse je podrejeno umirjeni celovitosti tihe a krepke likovne govorice. Govorice, ki ne pridiga, ne prepričuje, ne zahteva prav zase posebne pozornosti in nas opozarja, da smo tak mir in tako moč verjetno že enkrat imeli in občutili in da ni nemo-goče povrniti teh izgubljenih a prijetnih občutkov.

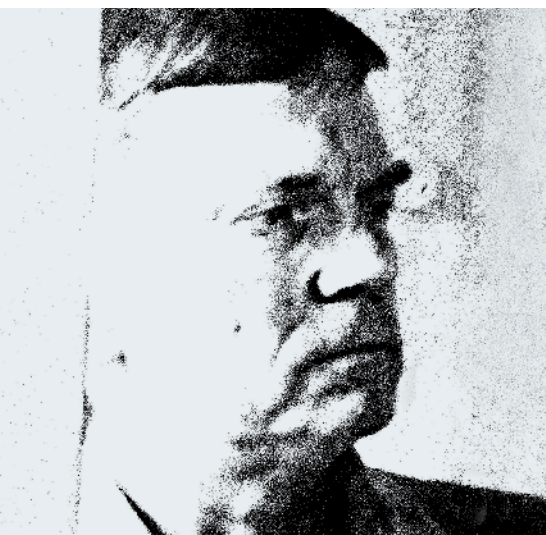
Izgubljeni v vsakodnevni rutini bodo protestirali, da to ne gre, da ni mogoče združevati tako različnih stvari, kot sta vabilo k svobodi s strani umetnosti in prisila vsakdanje tekme za uspeh. Te skrajnosti je zares nemogoče uskladiti in združiti na ravni sistema ali ideologije, veliko lažje in potrebneje pa na osebni, personalni ravni. In temu občestvu občutljivih posameznikov je namenjen prijazni likovni nagovor Maje Pogačnik.

**Črtomir FRELJH**



MAJA POGAČNIK **V luči**, 2003  
naravni pigment in oglje na papir, 30 x 48 cm





**Janez PRAPROTNIK** (1947) se je rodil v Ljubljani. Leta 1966 je maturiral iz industrijskega oblikovanja na srednji šoli za oblikovanje v Ljubljani in leta 1979 diplomiral iz slikarstva na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost, pri prof. Štefanu Planincu. Od leta 1966 do 1968 je bil zaposlen kot dekorater, nato kot aranžer in nazadnje kot likovni tehnik v trgovskem podjetju, od leta 1968 do 2006 pa kot kot grafični oblikovalec v prehranbenem podjetju. Živi in ustvarja v Domžalah.

# JANEZ PRAPROTNIK

## Abstraktne kompozicije, stilizirane organske oblike in odsev figur

**S**likar Janez Praprotnik, ki ga bolj kot vsebina pri lastnem ustvarjanju zanimata kompozicija in tehnika, torej oblika, se tokrat predstavlja z vpogledom v opus, ki je nastajal zadnja tri desetletja. Pred nami so dela slikarja, ki zavestno ne sledi osebnemu razvoju skozi eno samo tematiko, slikarja, ki hodi svojo pot, ne oziraje se na trenutne modne trende, ker čuti, da mu prilagajanje ni potrebno. Že od prvih linorezov v eni barvi (1975), kjer je med značilne oblikovalske forme prikrito vpeta figura, in črno-belih risb s tušem (1976), kjer oblike le še ponekod dovoljujejo asociativno iskanje določenih pomenov, do cikla akvarelov v kombinaciji s tušem (1977), kjer izslikane podobe prikazujejo le abstraktno čiste kompozicije, v katerih slikarju največ pomeni sozvenenje asketsko uporabljenih barv, se mu je v dialogu s samim seboj razjasnila smer nadaljnje likovne poti. Vedno, ko je Praprotnik prepričan, da ima v sebi dovolj gradiva za izpeljavo enega tematskega cikla, se mu preda, in se, ko ga je zase izpel, k njemu ne vrača več.

Po krhkih akvarelih (1984) in ciklu skic, ki imajo za naslov kar datum nastanka, se je slikar nekaj let kasneje odločil za akrilne barve (1991). V tem nizu slik na kartonu njegova paleta vsebuje predvsem modro in rdečo, tudi zeleno, vse pa v kombinaciji z belo barvo. Skratka, vse tiste najbolj intenzivne, temperamentne in hkrati elementarne barve, ki s prepričljivo močjo in energetskim nabojem zaznamujejo in napolnjujejo slikovni oder, a pri Praprotniku nikoli niso agresivne. Nato je še večkrat posegel po akvarelih (1992/94), pa tudi samim akrilnim barvam ali v kombinaciji s tušem se ni odrekel. Nekatere podobe so podrejene študijskemu načinu ustvarjanja, vse se zdi oblikovano s premišljeno potezo – kot da je podlaga namišljena risba, ki zaobjame bistvo in omeji značilno barvno skalo.

Svetloba vdira v dogajanje na slikovnem polju, razsvetljuje posamezne predele in zarisuje nenavadne oblike, ki ustvarjajo enigmatično, nedorečeno zgodbo. Na teh izhodiščih je nastala naročena serija petindvajsetih krokijev (1997), od katerih jih je le nekaj ostalo v slikarjevem arhivu. V površino razpok, zarez, v njeno strukturiranost se zajedajo svetlobni utrinki in se poigravajo v dinamični igri med svetlobo in senco.

Na prehodu med Praprotnikovimi (z računalnikom ustvarjenimi) abstraktnimi polji podob se srečujemo tudi s figuralnimi liki, s preoblikovano podobo človeka, moškega, s katerim avtor postavlja nekakšen pomnik svojim stremenjem. Med podobo in seboj postavlja nekakšen simbiotičen odnos, s čimer razkriva tudi njeno bistvo. Kontrastna, napeta barvna razmerja posameznih partij vodijo njegove likovne zgodbe v dramatična stanja in jih (nehote?) zaznamujejo z ekspresijo.

V tematiki novih podob – pri katerih so osnovne zamisli in skice prav tako ustvarjene z računalnikom – najpogosteje odigrava dominantno vlogo stilizirana organska oblika, ki spominja na figure, v zadnjem času največkrat na žensko, kamor sodi tudi cikel z naslovom Lirične grafike (2007). V celem kasnejšem, z akrilnimi barvami naslikanem nizu ženskih silhuet (2008) se zdi, da s sanjskimi spomini prepojena domišljija z megličastim barvnim utripanjem in poudarjenim bliskanjem črtovja bogati slikarjeve motivne okvire, in da podobe iz cikla Preoblikovanih figur (2007) prerajajo slikarjeve prizore iz konkretne vsakdanosti v prostore dragocenih duhovnih pokrajin, stkanih iz zastrtih čustev in kontemplativnih sanj. Ali slikarjeva zavestna uporaba čisto racionalne računalniške deformacije njegovo slikovno sporočilo v resnici izničuje?

Janez Praprotnik kot slikar gotovo ni ostro profiliran ustvarjalec: ko zaključi določen cikel akvarelov, grafik ali slik, ga preneha zanimati, in v naslednjem ustvarjalnem obdobju se ves preda drugačnemu načinu ustvarjanja. Je slikar, ki svoja ustvarjalna prizadevanja usmerja v iskanje nove resničnosti, take, za katere se mu zdi, da jih znotraj tovrstnih motivnih okvirov ni še nihče pred njim odkril. Vsekakor želi z vsakim novim ciklom preseči mimetično podobo stvari, ki se mu zdijo vredne upodobitve, in (vedno znova) postati ustvarjalec drugačnega.

**Tatjana PREGL KOBE**



JANEZ PRAPROTNIK 36, 2008  
akril na papir, 57 x 76 cm





**Robert PRIMIG** (1951) se je rodil v Radentheimu v Avstriji. Študiral je umetnostno zgodovino na Dunaju in v Celovcu. Od leta 1985, ko je prvič predstavil svoja dela v mestni galeriji v Beljaku, redno razstavlja na samostojnih in skupinskih razstavah ter aktivno sodeluje na likovnih manifestacijah v prostoru srednje Evrope. V letih od 1987 do 1990 je bil kulturni kritik pri časopisu Kärntner Tageszeitung. Živi in dela kot samostojni umetnik v Beljaku.

# ROBERT PRIMIG

Franz Josef Berger in Robert Primig sta nedvomno umetniški tandem, ki ga v našem prostoru že več kot dve desetletji srečujemo na številnih mednarodnih likovnih srečanjih, delavnicah in simpozijih. Vsakdo izmed njiju na svojstven, avtorsko zaznamovan, izoblikovan in prepričljiv način zaznamuje svoj čas in prostor ter nam tako ponuja odgovor na aktualna življenjska vprašanja. Preprosto, to sta avtorja, ki znata z vso senzibiliteto sprejemati zunanje, ob tem prisluhniti svoji notranjosti in likovni nagovor oblikovati kot slogovno indikativen in prepričljiv, posredovan kot spoznanje, resnica ali celo bolečina.

...

**R**obert Primig nadaljuje z deli, imenovanimi »Kein Ort« (Ni kraja). Snuje jih v mešani tehniki, saj poleg črte in barve uporablja tudi izrezane kose časopisnega papirja. Je to morda spomin na leta, ki jih je preživel kot kulturni kritik pri časopisu »Kärntner Tageszeitung«? Vsekakor pa so kolažirani fragmenti ali lastno-ročno napisani letrizmi sestavni in enakovredni del likovnega dogajanja, ki kaže na avtorjevo iskanje povezav med slikarstvom in literaturo. Robert Primig na oder svojih slik postavlja človeške like kot nosilce dominantne in aktualne pojavnosti. Njihovo likovno-formalno izraznost prevzema ekspresivno naglašena črta, ki zgovorno ubeseduje misel, razkriva portretiranca in njegov pogosto tragični eksistenčni položaj. Podoba realnosti je skoncentrirana prav v črnem, skiciozno učinkujočem obrisu stilizirane figure, ki dramatičnost še stopnjuje. Avtor pa napetemu vzdušju naredi konec, ko risarski konstrukt odpre prihodu intenzivnih in živahnih barvnih partij in tako vzpostavi bolj optimistično atmosfero. Celotno prizorišče sestavlja v razigrano, domiselno kompozicijsko zasnovo, ki odločilno preplavi likovno predstavo z vedrejšo vsebino. Tragičnost vselej prefinjeno začini s kančkom humorja in sarkazma. Primigov odziv na sodobni svet je likovno izražen s subtilno grafično nadarjenostjo, s preišljeno barvno intervencijo, ki vključuje simbolično podstat, in s tankočutnim povezovanjem različnih zvrsti umetnosti, kar njegovo sicer klasično sliko vodi v vse bolj značilno multimedijkost sodobne umetnosti.

Franz Josef Berger in Robert Primig sta torej angažirana umetnika, po Norbertu Lyntonu umetnika-učitelja. Lahko bi ju poimenovali celo buditelja, saj nam odpirata pogled, tudi tistega, ki bi ga pogosto radi zastrli.

**Anamarija STIBILJ ŠAJN**



ROBERT PRIMIG **Kein Ort**, 2004  
mešana tehnika na platno, 50 x 50 cm





Damjan Koojančič

**Mojca SMERDU** (1951) se je rodila v Ljubljani. Leta 1974 je končala študij kiparstva na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani in dve leti kasneje še kiparsko specialko pri prof. Dragu Tršarju. Svoja dela je predstavila na številnih samostojnih in skupinskih razstavah doma in v tujini, sodelovala je na mnogih kiparskih simpozijih, je tudi avtorica več javnih spomenikov. Za svoje delo je prejela med drugim studentsko Prešernovo nagrado, Župančičevo nagrado mesta Ljubljane in vrsto nagrad na bienalih male plastike v Murski Soboti. Živi in dela kot samostojna umetnica v Ljubljani.

# MOJCA SMERDU

**M**ed najstarejšimi najdbami, ki pričajo o človekovi ustvarjalnosti so predmeti iz gline. Namenjeni vsakdanji uporabi ali ritualnim, često žarnim posodam, preprostih oblik, včasih okrašeni z minimalnim ornamentom, so tako tisočletja hranili zgodovinski spomin vsega človeštva. Čeprav so skozi čas dobivali nove pomene, ob razvoju tehnologije pa tudi barvno in oblikovno vedno razkošnejše podobe, so ohranjali poseben čar prav tisti najbolj elementarni predmeti, na katerih je bilo še mogoče občutiti toplino in mehko roko, ki je gnetla voljno materijo.

Ta mehko gline, ki se prepušča dotiku rok, je očitno še vedno dovolj privlačna tudi sodobnim umetnikom, da v njej najdejo svojo matero prima. Mojca Smerdu si je ta material in posebne postopke v njegovem obdelovanju prisvojila že v samem začetku ter v letih, ko je ustvarila že precejšen opus, postala avtorsko prepoznavna prav po krhki, čeprav navidez obstojni keramiki. Zanimivo je, da vsem možnostim navkljub ostaja zavezana presenetljivo arhaičnim formam in le redko poseže po polikromaciji. Sama meni, da je starodavno izkušnjo lončarstva, ki je zaznamovalo tudi naš prostor in mu celo dala podobo, vredno ohraniti kot posebno dragoceno. Ker skuša ohraniti čimbolj naravni videz materiala, ki simbolizira tako zemljo, katere del v bistvu je, vodo, ki jo omehča, ogenj in zrak, ki sta potrebna, da se oblike taktilnih površin ohranijo, učinkujejo dela Mojce Smerdu monumentalno. A niso velikih formatov, le v nebo kipeče, valujoče forme, ki vzbujajo asociacije na človeško, včasih žensko postavo, dobivajo videz arhetipskih, često minimalističnih simbolov, kakršne poznamo že v prazgodovini. Spominjajo na menhirje, stele, na zarotitvene kipece ali sodobne bivanjske prispodobne, ki se v svoji intimni povezanosti s stvariteljem postavljajo kot smiselni pandan sodobnim konceptom, ki bolj kot ustvarjanje novih artefaktov, zagovarjajo novo osmislitev že obstoječih. Po drugi strani bi težko spregledali kiparkin smisel za malo plastiko, česar doslej še nismo omenili, a jo morda določa prav toliko, kot izbira materiala. Njen oče Frančišek Smerdu je bil mojster v subtilnih kipcih intimnih mer in najbrž je tudi Mojci Smerdu blizu predvsem oblika, ki jo lahko obvlada z roko, ki potrebuje haptično površino in dotik ter zmore nevsiljivo shraniti človekove tihe pogovore s samim seboj. Od tod fražilnost ter smisel za drobnopoteznost, ki se ženski duši še posebej prilega. Morda tudi zato odločitev za ptice, ki so pri Mojci Smerdu redki primeri relativno jasnih simbolnih upodobitev. To bitje je namreč v umetnosti praviloma prispodoba svobode in sanj, včasih tudi tistih ubežnih.

**Judita KRIVEC DRAGAN**



MOJCA SMERDU **Bela**, 2003  
žgana glina, 42 x 27 x 20 cm



**Jurij SMOLE** (1965) se je rodil v Ljubljani. Kiparstvo je študiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je leta 1994 diplomiral in dve leti kasneje zaključil še kiparsko specialko pri prof. Francetu Rotarju. Zaposlen je kot docent za kiparske tehnologije na ALUO v Ljubljani. Živi in ustvarja v Domžalah.

# JURIJ SMOLE

**K**amen je moj material odkar pomnim. To čutim kot izbranost s strani kamna.

Kamen ni samo material za moje kiparstvo, ampak je način razmišljanja, čutenja in dela. Biti kipar je nekaj posebnega, delati s kamnom pa je nekaj izrednega. To ni samo trdo in težko delo, ki večkrat lahko popolnoma izčrpa vse moči v človeku, je tudi pogovor z zemljo in kontemplacija ob ritmu klesanja.

Delo s kamnom je vse prej kot poetično in romantične zgodbe o tem so preja pravljic. Težka bremena, povsod pesek in prah, nenehno razbite roke in temeljit spanec izčrpanega, so stalnica tega dela.

Zadnjič sem kamne razstavil prav v tej galeriji in od takrat sem delal z bronom, mavcem in celo lepilnim trakom – zdaj sem se spet vrnil h kamnu. Kot bi po dolgem potovanju spet prišel domov.

Najdragocenejše pri tem je preprosto spoznanje, da me kamen preoblikuje, medtem, ko ga klešem.

Povezava kamna z gibanjem mu jemlje njegovo trajnost in trdoto, igrivost ni njegova domena. Namenoma zlomljen kamnit kip je interpretacija tega časa oziroma človeškega v tem trenutku.

Kip, ki mi je nekoč razpadel je zdaj tisto, kar hočem. Je pobiranje lastnih delov v drugačno celoto. Vsi lomi so vidni in potrebni tudi zato, ker so spustili svetlobo pogleda v zbito notranjost kamna. Lomljenje ne pomeni več lomljenje iz kamnoloma ali uničevanje kipa, temveč nujen del ustvarjanja kipa – da bi ga spet lahko sestavil. Na ta način sem zaobšel problem končnosti in končanja kipa ter prišel v območje arheologije tega trenutka bivanja.

**Jurij SMOLE**



JURIJ SMOLE **Radar**, 2006  
kamen, 63 x 65 x 27 cm





**Vera TERSTENJAK** (1944) se je rodila na Prevojah pri Šentvidu. Del otroštva je preživela v Sloveniji, nato pa z mamo ameriškega rodu odšla v New York, kjer je kasneje začela svojo umetniško pot. Slikarstvo je študirala najprej na American Art School v New Yorku, po vrnitvi v Slovenijo leta 1967 pa na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Po diplomi se je posvetila slikarstvu in filmski scenografiji. Svoja dela je predstavila na številnih razstavah po Evropi in Ameriki. Ob slikanju vodi tudi likovne delavnice za otroke, kjer odkriva in vzgaja mlade talente. Živi in ustvarja v Domžalah

# VERA TERSTENJAK

**P**o slabem letu, odkar sem zadnjič obiskal atelje Vere Terstenjak Jovičič, sem bil znova prijetno presenečen. Verino slikarstvo! Pred letom dni sem zapisal, da predstavlja svojevrstno meditacijo, da predstavlja vstop v stanje posebne lastne duhovnosti, s pomočjo katere uspe prodirati ..., da se je zatem prelilo v žarežo, nemirno, gosto prasnov iz zemeljskih neder ... kot večni krog, kot žareča kroglja, kot svetlobni barvni spekter, kot povratak v tisti prvobitni, trajno žareči nukles.

Obsedenost torej, sproščen zaplet, še vedno iskanje določenega impetusa, naganje ploskev in čiščenje, tako tistega barvnega, v smislu zvrtenega, kot tudi odpiranega prostora, nas lahko prepriča, da naša avtorica nadaljuje svojo posebno pot. Če to pot danes poimenujemo Energijska polja – drugo poglavje, potem je pred nami dokazovanje nečesa odličnega, hkrati konsistentnega in vznemirljivega, pa še vedno nedoločljivega.

Očitno je, da se v današnjem času, ko prihaja vedno bližje stičišče med znanostjo, fiziko in morda še kaj, ko se pred nami odpirajo nova povezovalna področja, kot so DNK, geni, genomi, prioni, proteini, ko so torej nekje zadaj ti povezovalni faktorji, ki naj prepričujejo o sanjskih rezultatih v biologiji, ko deluje »živčna celica podobno kot drevo, ki obsega osrednje telo (deblo), sprejema signale z dolgimi izrastki (korenine) in pošilja te signale naprej z množico razvejanih izrastkov na drugi strani (veje)« (Jernej Ule: Problem človeških možganov, Delo, Priloga Znanost, 9. februar 2004), bližamo tistim povezovalnim področjem med znanostjo in umetnostjo. So to torej tisti »sanjski rezultati« (po Jerneju Uletu), ki nam spet počasi zblizujejo tista sanjska področja, o katerih je bilo v renesančnem času prej mogoče utopično sanjati kot pa si jih izmišljati in celo domišljati?

Občutek imam, da si je Vera Terstenjak Jovičič takorekoč intuitivno umislila novo časovno in novo znanstveno razsežnost, ki jo - lahko ali ne - povezuje, svojo novo (umetnostno) energijsko polje.

**Aleksander BASSIN**



VERA TERSTENJAK **V modrem**, 2004  
olje na platno, 100 x 80 cm





Igor Kavčič

**Klavdij TUTTA** (1958) se je rodil v Postojni. Leta otroštva je preživel s starši, v kulturno angažirani družini v Novi Gorici. Po končani osnovni šoli se je usmerjeno izobraževal na Šoli za oblikovanje v Ljubljani. Šolanje je nadaljeval na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je uspešno končal dodiplomski študij slikarstva (1982) in podiplomski študij grafike (1984). Zaključek študija v letu 1982 je Klavdija Tutta in njegove študijske kolege, med katerimi so Rajko Čuber, Igor Fistrič Cveto Maršič, Miran Mohar, Zmago Posega, Ivo Prančič, Mik Simčič, Vlado Stjepić, Jože Šubic, Boris Zaplatil, povezal v neformalno skupino močnih umetniških osebnosti, poimenovano Generacija 82, ki je v osemdesetih in devetdesetih letih obvladovala slovenski umetnostni prostor in večkrat skupaj razstavljala. Klavdij Tutta, ki je ostal izraziti individualist, se ukvarja s slikarstvom, grafiko in objekti. Od leta 1981 je član Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov, v letu 1992 pa je bil izvoljen za njenega predsednika. Leta 1993 je ustanovil likovno delavnico Slovenija odprta za umetnost, ki poteka na Sinjem Vrhu nad Ajdovščino. Za svoje delo je prejel številna priznanja in nagrade, med katerimi izstopajo tiste, ki jih je prejel na mednarodnih bienalih v Ljubljani, Barceloni, Seulu, Cadaquesu, Łódzu, Beljaku (Villachu). Živi in ustvarja kot samostojni umetnik v Novi Gorici in Kranju.

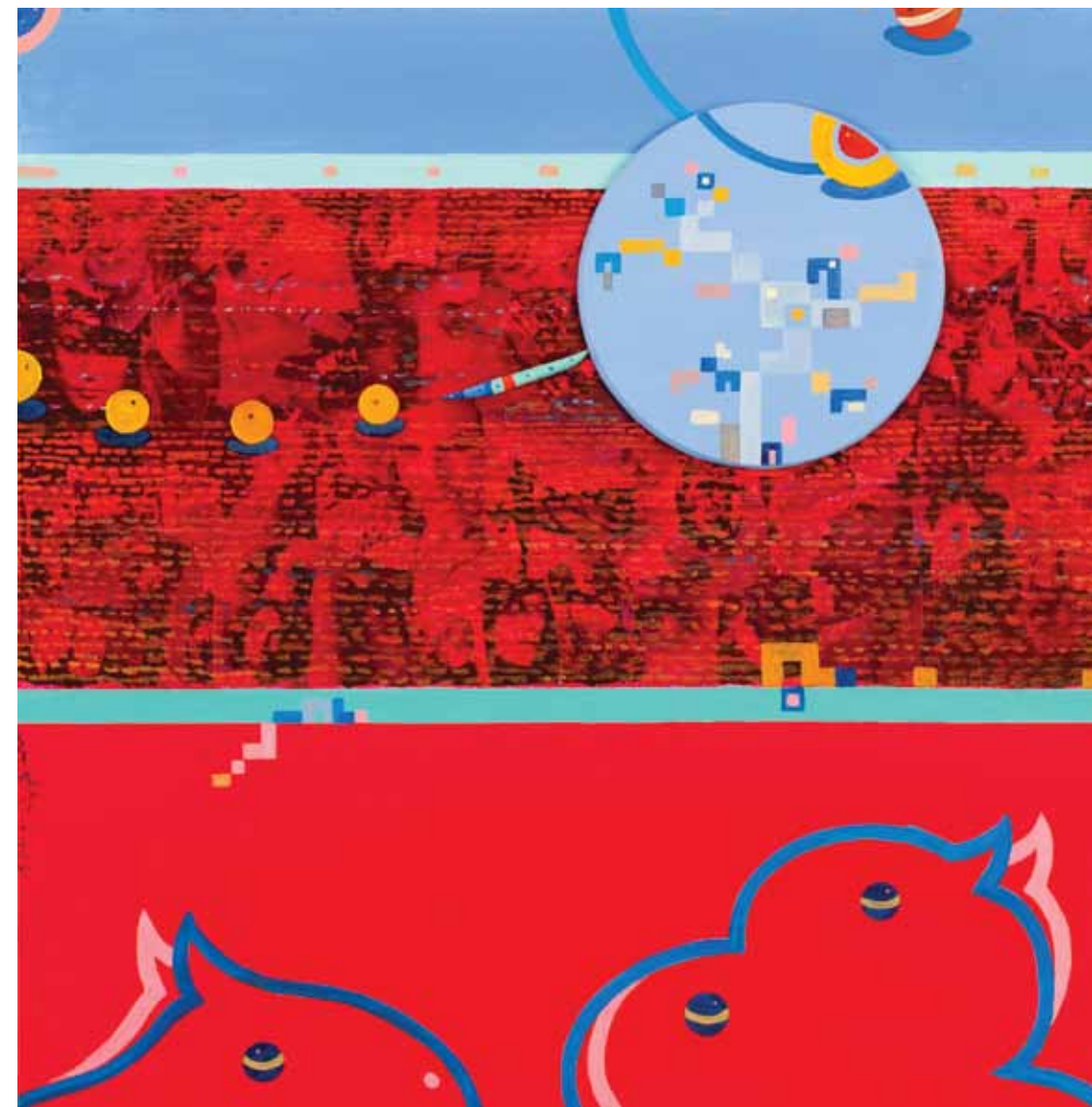
# K L A V D I J T U T T A

**K**lavdij Tutta, danes že mednarodno prepoznaven umetnik po rodu s Primorske, vse od začetka svoje ustvarjalne poti velja za posebneža znotraj slovenskega umetnostnega prostora. Glavni razlog za to je, da njegovo umetnost bistveno opredeljuje Mediteran, kar je na eni strani posledica avtorjeve notranje zavezanosti okolju, iz katerega izhaja, obenem pa tudi zavestne odločitve za zoperstavljanje prevladujočemu toku slovenske umetnosti, ki je vpet v srednje evropsko umetnostno tradicijo. Temeljno izhodišče ustvarjanja Klavdija Tutte je mediteranska krajina, ki zaznamuje tako oblikovno kot vsebinsko plat njegovega slikarstva. Na formalni ravni je to opazno v tektonski kompoziciji, atmosferičnosti, močnih kontrastih in pri izbiri za primorsko okolje značilnih barv in motivov, v vsebinskem smislu pa podoba krajine nastopa kot metafora umetnikovega odnosa do sebe in sveta. V tem okviru posamezni motivi predstavljajo metaforična znamenja, simbole in embleme, ki se nanašajo na umetnikova notranja (pod)zavestna stanja, in skladno z razvojem njegove individualne in umetniške osebnosti pridobivajo vedno nove konotacije.

Opisane značilnosti so stalnica, ki opredeljujejo vsako posamezno sliko Klavdija Tutte in njegov opus kot celoto. Skozi proces razvoja njegove umetnosti so bile v različnih fazah v ospredju različne komponente osrednje tematike – Erosa v najširšem pomenu besede, v skladu s tem pa so tudi omenjene značilnosti privzemale različne oblike in modifikacije. Za zadnje desetletje ustvarjanja Klavdija Tutte je značilna opazna težnja k racionalizaciji v motivih in izrazu, ki v njegovem najnovejšem ciklusu z naslovom Žuborenje barve dosega skrajno točko do sedaj. Slike iz tega ciklusa so v primerjavi s starejšimi bistveno bolj prečiščene, umirjene in zadržane; na izhodišče v krajini namiguje le še z vodoravnico nakazan horizont, sicer pa je slikovno polje razdeljeno v ploskve pravilnih geometrijskih oblik, prej plastično oblikovani figuralni motivi so zdaj stilizirani, abstrahirani in naslikani zgolj z obrisno risbo, tako da namesto narativnih detajlov predstavljajo znake, arabeske, vzorce. Hkrati z omenjenimi značilnostmi, ki te slike očitno približujejo abstrakciji, se vse bolj uveljavlja kolaž, sestavljen iz fotografij človeških obrazov, ki so nalepljene na platno v zaplatah in prekrite z lazurnimi nanosi barv. S to tehniko, ki ustvarja poseben občutek migotanja ali žuborenja barve, kot namiguje tudi naslov ciklusa, umetnik vzpostavlja protipol siceršnji abstraktnosti svojih najnovejših del, saj vanje na nov način vpeljuje izgubljeno naracijo. Vendar se ta tokrat ne navezuje le na njegov notranji svet, ampak tudi na življenje drugih ljudi, ki jih umetnik s tem, ko vključuje njihove resnične podobe in zgodbe, ki stojijo za njimi, v svoja dela, iztrga minljivosti. Te slike imajo torej izrazito dvojni značaj: so istočasno osebne in splošne, obrnjene navznoter in navzven, podobe trenutka in večnosti.

Posebej je treba omeniti, da je v okviru ciklusa Žuborenje barve nastala tudi serija manjših kiparskih del, ki jih umetnik označuje s sestavljenko skulptoslike. Klavdij Tutta se sicer skozi celotno ustvarjalno pot od časa do časa posveča kiparstvu, ki ga običajno navezuje na sočasno slikarsko ustvarjanje in ustrezno s tem preizkuša različne tehnike in materiale. V tej seriji, kjer je umetnik kot osnovni material uporabil les, so kiparska dela sestavljena iz geometrijskih teles, ki so prekrita z barvo ali kolažem in poslikana z risbami značilnih znakov, arabesk in vzorcev, znanih iz sočasnih slikarskih del. Če objekte opazujemo v isti ravnini s slikami, se zdi, kot da se dvodimenzionalne podobe s slik upogibajo v tridimenzionalno formo skulpture, pri tem pa se ustvarjajo – skulptoslike. Tokratna razstava Klavdija Tutte je torej še posebej zanimiva z vidika soočenja slik in kipov, ki gledalcu omogoča opazovanje procesa rojevanja kipa iz slike in obratno, prehajanje med njima, njuno medsebojno povezanost in razliko, ob tem pa, kot vse doslej, prinaša občutje veselja, radosti in svežine, tako značilno za umetnika, ki vedno znova ustvarja svoj pomanjšani kozmos – za nas.

**Mojca GRMEK**



**KLAVDIJ TUTTA** **Žuborenje barve**, 2009  
mešana tehnika na platno, 50 x 50 cm





**Milena USENIK** (1934) se je rodila na Velikem vrhu na Blokah. Slikarstvo je študirala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je leta 1965 pri prof. Maksimu Sedeju diplomirala in nato leta 1968 pri prof. Gabrijelu Stupici končala še slikarsko specialko. S svojimi deli se je predstavila na številnih samostojnih in skupinskih razstavah doma in v tujini. Za svoje delo je bila večkrat nagrajena. Živi in ustvarja v Logatcu in Ljubljani.

# MILENA USENIK

**S**kozi zadnji dve desetletji je prišlo že v navado, da se umetniška dela na razstavah opremja z zapisi, ki pojasnjujejo od kod prihajajo in kaj sporočajo. Univerzalne govorice so postale le v malem zastopane in osebna izražanja o specializiranih razmišljanjih in raziskovanjih, ki so omejene na točno določene zgodbe, kontekste in razmerja, so skoraj trendovsko preplavila prizorišča vizualnih umetnosti. Na eni strani se oglašajo dediči osebnih mitologij, ki poskušajo hermetično preplesti z univerzalnim, na drugi pa novodobni kritični sledilci statističnih dokumentiranj socialnih, ekonomskih in političnih dogajanj ter mapiranj aktualnih stanj. Oboje potrebuje za razumevanje dokaj natančna navodila, saj so navadno obravnavani zelo specifični pojavi v družbi. Toda umetniška dela so navadno dovolj poetična, natančna in živa, da svoje bistvo sporočajo sama po sebi in so pojasnila njihovega konteksta v nekem smislu tudi njihova profanacija. Toda publiko so velike festivalske in muzejske razstave razvadile s tekstovno zadovoljitvijo in večkrat se mi je že zdelo, da se obiskovalci sploh ne trudijo več z doživljanjem umetniškega dela. Namesto tega enostavno preberejo za kaj gre, za sekundo, pet ali deset pogledajo delo, toliko da ga umestijo v pravkar prebrano in gredo k naslednjemu. Potrošniškega odnosa v vsej tej poplavi umetnostnih prireditev publiko ne gre zameriti, vendar je nemogoče spregledati, da je institucionalna vzgoja pripeljala do udobja, ki nadomešča doživljanje umetniškega dela.

Slike Milene Usenik so čisto nasprotje umetniškim delom iz zgornjega odstavka. Privlačna a grobniška muzejska postavitve bi zlahka izluščila pojasnila in jih postavila ob vsako njeno sliko, vendar bi to pomenilo hipostaziranje njene umetniške geste, ki veje iz vsake njene slike ter odvratanje pozornosti od same biti. Slikarstvo, ki smo mu priča, ni v ničemer dokumentarno in niti ne gradi neke osebne mitologije. Mimetični pristop ostaja v ozadju, ni pomemben. Če pogledamo slikarsko pot Milene Usenik, lahko opazimo, kako se že od vsega začetka odmika od optičnega realizma k vizualni abstrakciji. Umetnostni zgodovinarji so njena zgodnja iskanja poimenovali z uveljavljenimi izrazi in poudarili opartistični pristop v popartističnih podobah. Kasneje so bila v slikah še razpoznavna tihožitja in krajine, vendar se pred kakimi desetimi leti odločno izgubijo v igratih barvnih madežev. Po umetniških besedah se vsaka slika začne v nekem pogledu iz narave, ki se kmalu umakne osebnemu občutju naslednjih trenutkov. Tako motiv iz narave nima več funkcije motiva v sliki, temveč deluje kot začetni impulz, ki slikarki ponudi odprto pot v neznano. Vtis plenerizma ali sledi tihožitij, ki se včasih budijo v gledalcu, izvirajo manj iz občutja v sliki in bolj iz preteklosti, ki ji po spominu sledi gledalčeva zavest ali iz globoko zakoreninjene človekove potrebe, da brezobličnim madežem dodeljuje imena po poznanih formah. Barve, ki tako napolnjujejo slikovno površino so osvobojene navezave na (sedaj odsotne) poglede in motive. Svojo avtonomijo dosežejo kot gosta snov(nost) ter nastopajo z realnostjo in ne realizmom. Žar in tema, gibanje in čakanje, vpitje in molk se vzpostavljajo v raztegovanju in trganju neprosojnih tkiv. Plasti spodnjih nanosov, barve iz ozadja presevajajo skozi raztrganine v zgornjih plasteh. To niso fantomske svetlobe, slutnje o nekem svetu, ki biva pod pragom čutnega, temveč prisotna stvarnost snovi. Te slike lahko doživimo kot materializacije vizij, ki so vizije same, kajti za njimi ni nič skrito in ničesar ne razlagajo. Slikovne površine niso prosojne in niso zrcala. Te slike so čista prisotnost s svetlobo in telesom. So to, kar z očmi in skozi telesno izkušnjo vidimo in ne potrebujejo posebne razlage. Ne potrebujejo stranske zgodbe. Ne nazadnje je tudi to besedilo, ki ste ga pravkar prebrali, čisto odveč.

**Vasja NAGY**



MILENA USENIK

**Zamik**, 2007  
akril na karton, 50 x 50 cm



**Oktober**, iz cikla **Meseci**, 2010  
akril na karton, 50 x 50 cm





**Marija Mojca VILAR** (1957) se je rodila v Ljubljani. Diplomirala je na Šoli za risanje in slikanje / Arthouse – College of Visual Arts v Ljubljani pri prof. Darku Slavcu in tam obiskovala tudi podiplomski študij pri prof. Huiquin Wang. Samostojno razstavlja od leta 1984, udeležuje se mnogih izobraževalnih delavnic in slikarskih srečanj, ukvarja se tudi s pedagoškim delom. Živi in ustvarja v Domžalah.

# MARIJA MOJCA VILAR

**L**ikovna snovanja Marije Mojce Vilar so raziskovalna, eksperimentalna in idejno zanimiva. Usmerjajo jih bogastvo slikarskih znanj in vedenj, izjemna osebna senzibiliteta ter vsebinsko poglobljena osmišljanja. Tokrat pa se njen krog likovnega delovanja razpira tudi v izraznost drugačnih medijev in novih tehnologij.

Avtorici, ki živi na bregu Kamniške Bistrice, voda že od nekdaj predstavlja fascinacijo. Čuti jo, se pogloblja v njeno življenje, v njeno sporočilnost in moč. Ob aktualnosti vodne problematike je to svojo misel, posvečeno vodi, želela predstaviti tudi v obliki razstavnega projekta, imenovanega »Poklon vodi«. Zato je preusmerila tok Kamniške Bistrice in jo pripeljala v Galerijo Domžale. V podoživetje in občutenje jo je dala v obliki različnih čutnih zaznav.

Projekt predstavlja pristno, neposredno, izrazno bogato in sporočilno zgodbo o vodi. Variabilna razmišljanja na bistvene teme, povezane z vodo, vzeta iz različnih kultur, predvsem pa iz slikarki lastne biti, predstavljajo pravi miselni zapredek, v katerem se ob bogastvu vsebinskih interpretacij pojavljajo nepogrešljiva spoznanja o vodi kot o viru življenja, o njeni očiščujoči moči, o njeni sposobnosti preporda.

Preko simbolnih znamenj, vzeti iz občega repertoarja simbolov, in tistih s povsem intimno interpretacijo, avtorica snuje osebno ikonografijo iluzij in aluzij na vodo, nato pa gledalca pripelje celo do žive vode. Ponudi mu jo kot iniciacijo. To je »posvečena« voda, na kar dodatno namiguje njena prezentacija v skledasti formi s podnožjem, ki povsem asociira na kropilni ali pa krstni kamen.

Voda je zajeta tudi v kristal vode, v še eno simbolno znamenje, v ikozaeder, ki je po Platonu simbol vode. To je eksaktno, geometrijsko telo smaragdno zelene barve, ki lebdi v prostoru in v njem dominira. V svoji notranjosti pa skriva sporočila vode.

In potem je tu še voda morja, ali pa tista povsem prava likovna senzacija. Morje je voda, ki avtorici predstavlja začetek in konec, dokončnost vsega ali izvir novega. V slikarkinih interpretacijah je transformirano na slikovni oder, na površino njej ljubelega formata (160 x 60 cm), kjer se odvija igra slikarskega platenja. Ritmizirano ubrani potegi puščajo sledi nešteti modrin, tankočutnih barvnih prepletanj in prehajanj. Ustvarjajo vez z realnimi danostmi, vzpostavljajo prostorsko globino, pa tudi zračnost in transparenco, skozi katero lahko potujejo misli. Navsezadnje objektivizirajo tudi pojem Modro(sti).

Pogled na slikovnih poljih široko odpira obzornica, horizontala, ki predstavlja prehod iz vode na nebo, v neskončnost kozmičnih prostranstev oziroma v magično, na nek način iluminirano in povsem homogeno modrino. Ta je radikalno očiščena zunanjih informacij in zdi se, da na njej ni niti sledi slikarkine intervencije. Je le čista barvna snov, veličastna manifestacija spokojnega neba, meditativne kozmične neskončnosti in spokojnosti.

Razstava Marije Mojce Vilar z naslovom »Poklon vodi« predstavlja slikarkino osebno fascinacijo nad to elementarno dobrino. Voda preko avtoričinih simbolnih, metaforičnih, asociativnih, sugestivnih, več in globlje pomenskih predstav »teče« skozi galerijski prostor ter ga spreminja v kompleksno virtualno dejanje. Slikarkino razmišljanje se »razliva« preko dvodimenzionalnih slikovnih polj in se udejanja v obliki različnih novih medijev ter eksponatov z izrazno funkcijo in sporočilnostjo. Gledalca vabi k aktivnemu spremljanju večplastnega projekta in mu ob »potopitvi« v njegove globine omogoča spoznanje svetosti vode ter mu skozi njeno očiščevalno moč prinaša katarzični občutek.

Avtorica si je za tokratni nagovor izbrala jezik sodobne umetnosti, ki je simbolen, posredno spoznaven, globlje razumljiv. Kritiki in teoretiki Mayer Shapiro ravno v tej oteženi komunikativnosti, v težavni razumljivosti vidi velik pomen sodobne umetnosti, saj od človeka zahteva napor pri dešifriranju, ne ponuja mu znanih obrazcev in ga sili, da se do nje opredeljuje na aktiven, nekonvencionalen način.

Kdor pa je pripravljen vstopiti v svet idej Marije Mojce Vilar, se prepustiti toku njene reke, očistiti misli v njenih vodah in prisluhniti njenemu šumenju, temu bo oživljajoča moč vode pljusknila iz razstavnega ambienta tudi v njegovo notranjost in jo preplavila z revitalizacijsko močjo in energijo. In vzpostavljen bo magični trikotnik, dialog med avtorjem, umetnino in gledalcem.

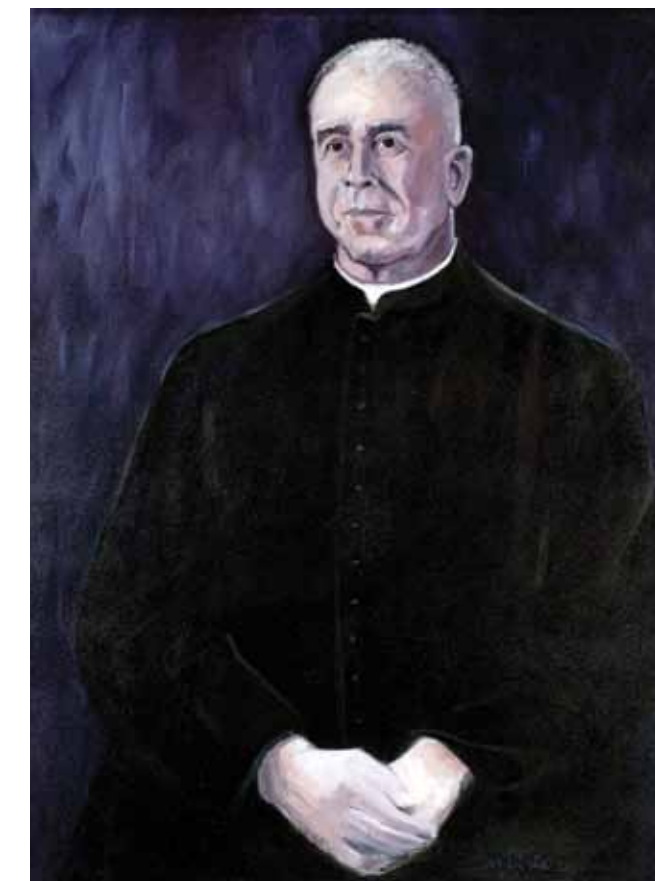
Vredno je vstopiti! Voda si to zasluži, pravi Marija Mojca Vilar. Da, vredno se je potopiti, in se vrniti k (iz)viru.

**Anamarija STIBILJ ŠAJN**



MARIJA MOJCA VILAR

Šivalka cekarjev, 2000  
akril na platno, 100 x 75 cm



Prof. Matija Tomc, 2000  
akril na platno, 90 x 70 cm





**Catherina ZAVODNIK** (1975) se je rodila v Ljubljani. Študirala je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je leta 2000 diplomirala iz industrijskega oblikovanja, leta 2003 magistrirala iz umetniške grafike in leta 2008 še iz slikarstva. V obdobju med 2001 in 2004 je svoje grafično znanje nadgrajevala v Urbino v Italiji. Predstavila se je na številnih samostojnih in skupinskih razstavah v Sloveniji in na tujem, njena dela so tudi v mnogih javnih in zasebnih zbirkah. Od leta 2002 je članica ZDSLU. Ustvarja na področju slikarstva, grafike, novih medijev, fotografije, literature in plesa. Živi in dela kot samostojna ustvarjalica na področju kulture v Ljubljani.

# CATHERINA ZAVODNIK

## Eno se razcepi na dvoje in strast do realnega\*

**Nujno je, da ohranjaš motivacijo še dolgo potem, ko sta začetna energija in entuziazem že pošla.** (Wyatt Woodsmall)

**G**rafike Barbare Zavodnik so abstraktne, vendar zaživijo pred nami. Izražajo nestabilnost in fluidnost, z naslovi pa dobivajo pomene. Metaforično naslavljanje del govori o prenesenih pomenih in prisposodobah, vendar pa vsebina ni dokončna in ostaja odprta. Če metafora tvori v lingvistiki nove pomene, tudi v vizualnem izraža odskok v svobodo razmišljanja - je križno mapiranje med seboj navidezno nepovezanih predmetov ali stvari. Na grafikah ni prenesenih ali simbolnih pomenov; na nivoju likovnega, ki je abstrakten - grafike dobijo dodano pomensko vrednost s pomočjo naslova, s katerim nas avtorica usmeri v sfero imaginarnega. Dopušča nam, da sami dodajamo in odvezujemo vsebine, da gradimo zgodbe in premagamo estetsko navdušenost nad obliko.

Videnje grafik je vedno znova drugačno in ni pogled vse, kar nam je dano, saj ob gledanju spoznavamo, kako mislimo, povezujemo in sklepamo. (P)ogled ostane v prostoru, mi pa odnesemo delček zgodbe in asociacij s seboj.

Nekatere grafike govorijo o ljubezni, druge o Zemlji. S prvimi obuja čustva in čutenje, ko s partikularnim vizualnim raziskovanjem hote ali nehote zagledamo figure in ostale zaznavne nadrobnosti; medtem ko z drugimi nagovarja k univerzalnemu raziskovanju totalnih oblik barvnih plasti in grafičnih odtisov.

Poznamo večne zgodbe in prioriteta razmišljanja. Ljubezen je ena takih zgodb, ki prav tako kot umetnost nima končnih pomenov ali odgovorov in se spreminja skozi čas. V postindustrijskem času so razmerja v ljubezni preživela življenje samo in se omejila na zgodbe med vpletenimi. Zaljublamo se v istospolne, v predmete, v sebe, v dvoje, v eno in mnogo, v resnično in neresnično. V ljubezni ni več dveh, ampak si eden, ki si razcepljen na dvoje ali še več. Vsaka želja vsebuje željo biti na mestu drugega spola, kot pravi Alain Badiou, in nadaljuje, da je vsaka fiksacija kontaminirana s svojim nasprotjem.

Vsi želimo biti vse in različni načini življenja so to, za kar smo se borili. Rastemo skupaj ali narazen. Socialno ekonomske razmere in dokončni pomeni niso več konteksti, ki bi določali življenje ljubezenske dueta ali družine. Družina je smisel, vendar ni več osnovna družbena enota, ampak komoditeta in predstavlja le enega od načinov življenja. Vsaj tako je v stari Evropi in njenih kulturno-ekonomskih derivatih. Drugje je še vedno drugače. Tam tudi ni enakosti med spoloma ali otroških pravic. A potrebno se je zavedati, da čisto zares ni več ne dobrih ne slabih prostorov. Tudi dober prostor je slab, in slab prostor je lahko dober. Zemlje, ki si jo delimo, nismo sprejeli, ampak jo skušamo spremeniti.

Razumevanje grafik, katerih naslovi se nanašajo na element Zemlje, je razpeto med resničnostjo in halucinacijo. Mandala je skrivna poezija, ki jo nosi sleherni vzorec ali struktura. Tako kot pri Rorschachovih testih, tudi ob gledanju grafik ne moremo govoriti samo o domišljiji, ampak predvsem o percepciji in apercepciji. Da bi z Rorschachovimi testi prikazali neke rezultate, morajo imeti slike vnaprej določen pomen. Pomen lahko določi samo terapevt in sicer tako, da tudi sam naredi test. Vsak rezultat ni samo projekcija oz. percepcija pacienta, ampak je tudi terapevtova projekcija na pacientovo percepcijo. Priti mora nekdo tretji, pri čemer pa tudi on izhaja iz lastnih interpretacij nekega vzorca, kar pomeni, da proces evalvacije in re-evalvacije lahko traja neskončno.

Zavodnikine grafike bo torej vsak videl drugače. In ob njih bo vsak čutil drugače. So prepolne detajlov, subtilnih struktur in tenkočutnih barvnih odtisov. So oblika, ki ostaja tam in takrat, in so pomen, ki se pretaka iz tukaj in zdaj, v bo in drugje.

### Dunja KUKOVEC

To delo je licencirano s Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 2.5 Slovenia licenco. Podrobnosti o licenci na [creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/si/](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/si/).

Viri: Badiou, A., Dvajseto stoletje, Ljubljana, 2005  
Garb, H. N., Lilienfeld S. O., Nezworski T. M., Wood, J., The Rorschach Inkblot Test, Fortune Tellers, and Cold Reading, 2003, <http://www.csicop.org/si/2003-07/rorschach.html>  
Metaphor? Language to Change Our World, 2005, <http://www.jasonmahoney.com/metaphor/>

\* Naslov povzet po poglavju v knjigi Badiou A., Dvajseto stoletje, Ljubljana, 2005, str. 79.



CATHERINA ZAVODNIK **Sozvočje**, 2006  
mešana tehnika, 1/1, 67 x 58 cm

# Pregled razstav v Galeriji Domžale od leta 2004

## 2004

- Umetniška zbirka Galerije Domžale – Paleta, 15. 1. – 9. 2. 2004
- Maja POGAČNIK, 12. 2. – 5. 3. 2004
- Dušanka KAJFEŽ, 11. – 26. 3. 2004
- Vera TERSTENJAK, 15. 4. – 7. 5. 2004
- SIGNS OF THE TIME / Jože STRAŽAR (Slovenija), Sumiko KIYOHARA (Japonska), Kajsa HAGLUND (Švedska), Mikael BONNEVIE (Švedska), Bärbel MORÉ (Nemčija), Heide LÜHR-HASSELS (Nemčija), Lee WOO-BOCK (Koreja), 27. 5. – 11. 6. 2004
- Lovro INKRET, 9. – 30. 12. 2004

## 2005

- Dragomil BOLE, 20. 1. – 4. 2. 2005
- Todorče ATANASOV, 10. – 25. 2. 2005
- Franz Josef BERGER & Robert PRIMIG (Avstrija), 10. – 25. 3. 2005
- Črtomir FRELIH, 12. – 27. 5. 2005
- Gašper JEMEC, 20. 10. – 10. 11. 2005
- Mario PETRIČ, 17. 11. – 2. 12. 2005
- Katarina ULČAR, 15. – 30. 12. 2005

## 2006

- Arven Šakti KRALJ SZOMI, 26. 1. – 10. 2. 2006
- Andrej PAVLIČ, 10. 2. – 3. 3. 2006
- Milena GREGORČIČ, 16. – 31. 3. 2006
- Jože TÖNIG, 13. – 29. 4. 2006
- Catherina ZAVODNIK, 18. 5. – 2. 6. 2006
- Matjaž STRAŽAR, 12. – 27. 10. 2006
- Mirko RAJNAR, 9. – 24. 11. 2006
- Štefka PETRIČ, 7. – 29. 12. 2006



## 2007

- Jurij **SMOLE**, 11.–26. 1. 2007
- Bojan **BENSA**, 1.–20. 2. 2007
- Alenka **VIDRGAR**, 8.–23. 3. 2007
- Bogoslav **KALAŠ**, 5.–24. 4. 2007
- Zdenko **HUZJAN & Ištvan Išt HUZJAN**, 4.–19. 10. 2007
- Boštjan **JUREČIČ VEGA**, 15.–30. 11. 2007
- Ana **CAJNKO**, 6.–28. 12. 2007

## 2008

- Primož **HIENG**, Soline – med nebesi in zemljo, 10.–25. 1. 2008
- Oliver **PILIĆ**, Identitete3, 14.–29. 2. 2008
- Nuša **LAPAJNE**, Gesund, 6.–21. 3. 2008
- Janez **PRAPROTNIK**, Dela na papirju 1975-2008, 10.–25. 4. 2008
- Admir **MUJKIĆ** (BiH), 16. 10.–7. 11. 2008
- Nika **AUTOR**, Asad is going home, 20. 11.–5. 12. 2008
- Dušan **MUC**, 11.–31. 12. 2008

## 2009

- Svetlana **JAKIMOVSKA RODIĆ**, 8.–23. 1. 2009
- Ciril **HOČEVAR**, Gozdne vile, 12.–27. 2. 2009
- Bojana **TOMŠE**, 12.–27. 3. 2009
- Marija Mojca **VILAR**, Poklon vodi, 9.–30. 4. 2009
- Klementina **GOLIJA**, Geografija spomina – minljivost (po)dobe, 15.–30. 10. 2009
- Jožef **MUHOVIČ**, Preludij za dar obstoja, 12.–27. 11. 2009
- Umetniška zbirka **Galerije Domžale**, 3.–9. 12. 2009
- Roman **MAKŠE**, Kiparska razstava, 10.–31. 12. 2009

## 2010

- Erik **LOVKO**, Tango, 14.–29. 1. 2010
- Klavdij **TUTTA**, Žuborenje barve, 4.–19. 2. 2010
- BELI **SLADOLED**, Slike za na zid, 11.–26. 3. 2010
- Dominik **OLMIAH KRIŽAN**, Z neba prihajajoči, 8.–23. 4. 2010
- Silvester **PLOTAJS SICOE**, 14.–29.10.2010
- Paolo **FERLUGA** (Italija), Trst Center Export, 11.–26. 11. 2010
- Lučka **KOŠČAK**, Srce srcu, 16.–31. 12. 2010

## 2011

- Milena **KOSEC & Anja ŠMAJDEK**, Darila podarimo in prejmemo, 13.–28. 1. 2011
- Milena **USENIK**, Metamorfoza barve, 10.–25. 2. 2011
- Roy **LAGRONE** (ZDA), The Beta Projection Series, 10.–26. 3. 2011
- Simon **JUGOVIC FINK**, Ekran, 7.–22. 4. 2011
- Vlado **STJEPIĆ**, Risbolov, 13.–29. 10. 2011
- Tilen **ŽBONA**, Light Over – Kaplja čez rob, 10.–26. 11. 2011
- Matjaž **REBEC**, Phase 2 Face, 8.–31. 1. 2011

## 2012

- Uroš **WEINBERGER**, Generation Z, 12.–28. 1. 2012
- Emerik **BERNARD**, Sovpadanja, 9.–25. 2. 2012
- Shoshanna **UTCHENIK** (ZDA), Becoming Slovenian / Postati Slovenka, 8.–24. 3. 2012
- Aprilija **LUŽAR**, Aprilija iz 20. v 21. stoletje, avto-portreti, 5.–21. 4. 2012
- Boštjan **PLESNIČAR**, Prežganke, 11.–27. 10. 2012
- **SMALL BUT DANGERS**, Small but Dangers, 8.–24. 11. 2012
- Andres **KLIMBACHER** (Avstrija), Stumbling Blocks / Kamni spotike, 6.–22. 12. 2012

## 2013

- Romina **DUŠIĆ** (Hrvaška), Fotografije :, 10.–26. 1. 2013
- Andrej **JEMEC**, Svetloba, barve, poteze ..., 14. 2.–1. 3. 2013
- Uršula **BERLOT**, Vanitas, 7.–23. 3. 2013
- Vesna **BUKOVEC**, Risbe, 11.–27. 4. 2013
- Umetniška zbirka **Galerije Domžale – Paleta II**, 17. 10.–2. 11. 2013

Umetniška zbirka Galerije Domžale



**PALETA II**

Uredila:  
Mojca Grmek

Oblikovanje:  
Marjan Kocjan, D.C. Studio

Fotografije likovnih del:  
Andraž Gregorič

Fotografije portretov:  
arhivi avtorjev

Izdal in založil:  
Kulturni dom Franca Bernika Domžale  
Zanj:  
Milan Marinič

Naklada:  
500 izvodov

Tisk:  
Schwarz Print, Ljubljana

Domžale, 2013





**GD**

Galerija *Domžale*



**Kulturni dom  
Franca Bernika**  
*Domžale*