

dium
DRUŠTVO
LIKOVNIH
UMETNIKOV
MARIBOR

100 LET OLD

MONOGRAFIJA DRUŠTVA LIKOVNIH
UMETNIKOV MARIBOR OB STOLETNICI
ORGANIZIRANE LIKOVNE DEJAVNOSTI V
OKOLJIH SEVEROVZHODNE SLOVENIJE

UREDILA
VOJKO POGAČAR
PRIMOŽ PREMŽL

Naslov: Monografija Društva likovnih umetnikov Maribor ob stoletnici organizirane likovne dejavnosti v okoljih severovzhodne Slovenije

Avtorji: Bečaj Deja, Bevc Varl Valentina, Drev Marjan, Gabršek Prosenec Meta, Globočnik Damir, Hajdinac Sara, Košan Marko, Muhovič Jožef, Peterlič Jan, Pivec Franci, Pogačar Vojko, Potočnik Dragan, Premzl Primož, Rak Peter, Skrbinek Andrej, Štuhec Mojca, Vaupotič Nika

Literati: Andrej Brvar, Simon Macuh, Tone Partljič, Bojan Sedmak, Toni Skrbinc, Rok Vilčnik, Mira Uršič

Karikaturist: Zmago Jeraj

Fotografi: Adamlje Lojze, Angleitner Gerhard, Berk Viktor, Brejc Arne, Breuke Koos, Brišnik Remec Ida, Čerle Ivo, Foto Matevž, Gaberščik Boris, Gal Jože, Inhof Mimi, Instant Foto Maribor, Japelj Atelje, Jeseničnik Tomo, Jeseničnik Tomo, Kočica Sinja, Kokanovič Zdravko, Korbar Zorin Vito, Kriszta Bokréta Bollér, Laznik Marjan, Leban Valter, Ledinek Matjaž, Leskošek Ivan, Macur Jože, Mancini Anton, Marinšek Peter, Markelj Miloš, Milijašević Svetlana, Mirt Marijan, Modic Igor, Modrinjak Dragiša, Morath Inge, Ogrinc Lidija, Petrescu Michael, Pinter Tihomir, Pogačar Vojko, Predin Andrej, Repnik Janez, Rimele Valeska, Ritonja Branimir, Rotman Janez, Selinšek Maja, Staže Ana, Sůř Ananda, Šilec Doris, Šivec Maja, Šonc Sašo, Švarc Damjan, Trstenjak Srečko, Unuk Igor, Uršič Mira, Vogrinec Jakob, Vrečko Miro, Wenzel Matjaž, Žnidaršič Joco, Žužek Korl

Urednika: Vojko Pogačar in Primož Premzl

Izbor slikovnega gradiva in podnaslovi na straneh 21–78: Primož Premzl

Recenzenta umetnostno-zgodovinskih del: Marjeta Ciglencečki in Damir Globočnik

Recenzenta teoretično filozofskih del: Andrej Skrbinek

Lektorici: Kristina Prah in Andreja Sinkovič

Tipologija publikacije: Monografija z recenzijami

Založba: DLUM - Društvo likovnih umetnikov Maribor, Trg Leona Štuklja 2, 2000 Maribor, Slovenija

© DLUM, 2020. Vse pravice pridržane.

Leto izida: 2020, prva izdaja

Prelom: Vojko Pogačar

Oblikovanje koncepta preloma in naslovnice: Dušan Pogačar

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Univerzitetna knjižnica Maribor

73/77(497.4Maribor):929(0.034.2)

MONOGRAFIJA Društva likovnih umetnikov ob stoletnici organizirane likovne dejavnosti v okoljih severovzhodne Slovenije [Elektronski vir] / Vojko Pogačar (ur.), Primož Premzl (ur.); [avtorji Deja Bečaj ... [et al.]; fotografi Lojze Adamlje ... [et al.]. - 1. izd. - E-zbornik. - Maribor : DLUM, 2020

Način dostopa (URL): <http://www.dlum.si>

ISBN 978-961-91530-9-3

1. Bečaj, Deja 2. Pogačar, Vojko

COBISS.SI-ID 40580355

Recenzenta umetnostno-zgodovinskih besedil:

dr. Marjeta Ciglencečki

ddr. Damir Globočnik

Recenzent prispevka o arhitekturi:

dr. Igor Sapač

Recenzenta teoretično filozofskih besedil:

dr. Andrej Skrbinek

VSEBINA

VSEBINA	III
SEZNAM AVTORJEV	VI
USTVARJALCI V POPISU	VII
ZAHVALE	IX
Aleksander Saša Arsenovič	
UVODNI NAGOVOR	XII
Franci Pivec	
POTREBA PO LIKOVNI UMETNOSTI V MARIBORU	1
Vojko Pogačar	
PROLOG	5
Dragan Potočnik	
LIKOVNA UMETNOST V MARIBORU MED SVETOVNIMA VOJNAMA	11
Nika Vaupotič	
POVEZOVANJE IN RAZSTAVLJANJE V MARIBORU MED OBEMA VOJNAMA: UMETNIŠKI KLUB GROHAR	35
Marko Košan	
FRANJO GOLOB IN NJEGOV OSAMLJENI KOROŠKI ODMEV V RAZBURKANEM LIKOVNEM ŽIVLJENJU MARIBORA PRED IZBRUHOM DRUGE SVETOVNE VOJNE	53
Meta Gabršek Prosenc	
ZORAN MUŠIČ IN MARIBOR	65
Valentina Bevc Varl	
IZVOR PRVIH PRIDOBLENIH SLIKARSKIH DEL IZ ZBIRKE LIKOVNE UMETNOSTI POKRAJINSKEGA MUZEJA MARIBOR	71
Sara Hajdinac	
MARIBORSKA ARHITEKTURA	84
Deja Bečaj	
RAZVOJ INSTALACIJE NA SLOVENSKEM	99
Peter Rak	
LIKOVNA KRITIKA	111

POPIS USTVARJALCEV V STOLETNEM OBDOBJU	118
Mojca Štuhec, Jan Peterlič, Vojko Pogačar POPIS ČLANSTVA ORGANIZIRANIH LIKOVNIH DEJAVNOSTI SKOZI STOLETJE	119
VEZI MED FOTOGRAFI IN LIKOVNIKI	238
Damir Globočnik ZAČETKI ORGANIZIRANE FOTOAMATERSKE DEJAVNOSTI V MARIBORU	239
FOTOGRAFSKI ZAPISI O LIKOVNIKI	250
GERHARD ANGLEITNER	251
BRANIMIR RITONJA	254
IVO ČERLE	256
MAJA ŠIVEC	258
IVAN LESKOVŠEK	260
PODOBOTVORNA VEZ SKOZI KARIKATURO	262
ZMAGO JERAJ	263
LITERATI O LIKOVNIKI	270
Andrej Brvar Z ZMAGOM NA URBAN	271
Rok Vilčnik ČRNA SOBA	279
Tone Partljič MNOGI MARIBORSKI SLIKARJI SO BILI MOJI PROFESORJI. GABRIJEL KOLBIČ PA JE PO KOROŠKI NOSIL ZELJNE LISTE ZAJČKU	280
Bojan Sedmak BREZ NASLOVA	284
Toni Skrbina PRIJATELJSTVO	288

LIKOVNIKI V ESEJISTIKI	290
Simon Macuh AVTOR JE ZID	291
Andrej Skrbinek ČRTICE, 2012	292
Mira Uršič ESEJI	294
Vojko Pogačar EPILOG	297
LIKOVNIKI V TEORIJI, FILOZOFIJI, ESTETIKI	310
Marjan Drev TORUSNA ŠTEVILA IN LIKOVNE UMETNOSTI	311
Marjan Drev DVODIMENZIONALNI VOZELNI PROSTOR KOT NADOMESTEK ZA KONTRAPOST	316
Andrej Skrbinek PLURALNOST BARVE TRI TEORIJE	346
Andrej Skrbinek MEDITACIJE, 2010	360
Jožef Muhovič ZWEISTROMLAND ALI: RAZMERJE MED LIKOVNO IN VIZUALNO UMETNOSTJO V POSTMODERNI KULTURI	364
Vojko Pogačar OSNOVE PERIODNEGA MODELA BARV	374
Andrej Skrbinek BAUMGARTEN. ESTETIKA KOT ŠIRŠA LOGIKA	385
Vojko Pogačar RIS-KIP	395
Andrej Skrbinek RAZMIŠLJANJA O LIKOVNEM JEZIKU OB RISBI IN KIPU	398
RECENZIJE	409

SEZNAM AVTORJEV

AVTORJI STROKOVNIH PRISPEVKOV:

Deja Bečaj, mag. umetnostne zgodovine in mag. prof. angleščine

dr. Marjan Drev, akademski kipar spec.

ddr. Damir Globočnik, doktor umetnostne zgodovine in zgodovine, muzejski svetnik

Sara Hajdinac, univ. dipl. um. zgod.

Marko Košan, univ. dipl. um. zgod., višji kustos in muzejski svetnik

dr. Jožef Muhovič, doktor filozofskih znanosti, akad. slik. spec.

Jan Peterlič, univ. dipl. um. zgod.

mag. Franci Pivec, magister informacijskih znanosti, univ. dipl. fil. in soc.

dr. h. c. Vojko Pogačar, akad. slik., izr. prof. Univerze v Mariboru v pokoju

izr. prof. dr. Dragan Potočnik, doktor zgodovinskih znanosti, zaposlen na oddelku za zgodovino na Filozofski fakulteti UM

Primož Premzl, založnik in galerist

Meta Gabršek Prosenc, univ. dipl. um. zgod. in soc., muzejska svetnica

Peter Rak, univ. dipl. um. zgod.

izr. prof. dr. Igor Sapač, univ. dipl. inž. arh.

dr. phil. Andrej Skrbinek, akad. slik.

mag. Mojca Štuhec, univ. dipl. umet. zgod., samostojna kustosinja, kuratorica DLUM

dr. Valentina Bevc Varl, umetnostna zgodovinarica, muzejska svetovalka, Pokrajinski muzej Maribor, asistentka za umetnostno zgodovino, Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta, Univerza v Mariboru

mag. Nika Vaupotič, mag. anglistike in umetnostne zgodovine, umetnost prve polovice 20. stoletja

AVTORJI LITERARNIH PRISPEVKOV:

Andrej Brvar

Tone Partljič

Bojan Sedmak

Rok Vilčnik

Mira Uršič

Simon Macuh

Toni Skrbinač

AVTOR KARIKATUR:

Zmago Jeraj

AVTORJI FOTOGRAFIJ V FOTOGRAFSKI PRILOGI

Gerhard Angleitner

Ivo Čerle

Ivan Leskošek

Branimir Ritonja

Maja Šivec

USTVARJALCI V POPISU

A

AČKO Drago (1961)
AJLEC Jožef (1874-1944)
AUGUSTINČIČ Antun (1900-1979)

B

BAUMGARTNER Egon (1895-1951)
BERHTOLD Franc (1945)
BEZJAK Saša (1971)
BORČIČ Bogdan (1926-2014)
BOŽIČ Andrej (1944)
BRATOŽ Remigij (1904-1977)
BRIŠNIK REMEC Ida (1941)
BRUMEN ČOP Andrej (1967)
BRUMEN Matija (1975)

C

CHURNOSOVA Elena (1975)
CIZL Nenad (1980)
COTIČ Viktor (1885-1955)
CURK Franc (1949)

Č

ČOBAL Bogdan (1942)
ČOBAL Ivan (1926-1995)
ČOBAL Larisa (1959)
ČOBAL SEDMAK Vlasta (1973)
ČRNČEC R. Natalija (1972)
ČUFER Andrejka (1961)
ČUK Irena (1964)

D

DANČ Ladislav (1932-1979)
DOLENC Janko (1921-1988)
DREO Majda (1963)
DREV Marjan (1955)
DUH Matjaž (1957)

E

ERIČ Milan (1956)

E

FAK Jana (1979)
FALK Lučka (1945)
FARAZIN IPEK Aleksandra (1981)
FERJANIČ Erna (1955)
FIŠER Dušan (1962)
FOLTIN Jože (1944)

G

GÁBOR Zoltán (1922-2010)
GRABROVEC Andrej – Gaberi (1959)
GAJSER Irena (1960)

GALIČ Štefan (1944-1997)

GERM Gregor (1973)
GOISNIKER Ivo (1935-2011)
GOJKOVIČ Viktor (1945)
GOLEC Metka (1972)
GOLIJA Bojan (1932-2014)
GOLIJA Darko (1965)
GOLOB Franjo (1913-1941)
GRAJFONER Samuel (1962)
GRANDOVEC Nataša (1973)
GRAUF Stojan (1958)
GROŠELJ Andrej (1947-2011)
GRUDEN Aleksandra Saška (1970)
GVAJC Anton (1865-1935)

H

HAJNC Miroslav (1955-2005)
HEDAYATI BIJOL Azita (1966)
HERGOLD Peter (1966)
HODNIK Valentin (1896-1935)
HOJNIK Cvetka (1963)
HORVAT Jože – Jaki (1930-2009)
HORVAT Vera (1906-2000)
HORVAT Miha (1976)
HOUŠKA PAVLIN Milena (1944)
HRIBAR Borut (1907-1983)
HUZJAN Zdenko (1948)

I

ILJAZI Senad (1981)
IPAVEC Jože (1910-1998)

J

JAKOB Karel (1908-1981)
JAVERNIK Andreja (1974)
JELENC Marjan (1949)
JERAJ Zmago (Zmagoslav) (1937-2015)
JERIČ Rado (1948)

JERKOVIČ Zdravko (1962)

JIŘAK Karel (1897-1982)
JUHART Natalija (1992)
JURIČ Jožef (1953)

K

KANTARDŽIČ Narcis (1958)
KAPŠ Petra (1975)
KASIMIR Alojz (1852-1930)
KASIMIR Luigi (1881-1962)
KAVČIČ Maks (1909-1973)
KAVČIČ Metka (1960)

KETIŠ Milan (1992)

KIRÁLY Ferenc (1936)
KIRBIŠ Dušan (1953)
KLEMENČIČ Dore - Maj (1911-1988)
KLENOVŠEK Janez (1987)
KLUN Dušan (1948)
KNEZ Janez (1931-2011)
KOBAL Špela (1988)
KOCMUT Maja (1956)
KOČICA Dana (1934-2004)
KOČICA Jiří (1966)
KOKANOVIČ Zdravko – Koki (1959)
KOLAKOVIČ Redžo (1938-2018)
KOLBIČ Gabrijel (1913-1995)
KOREN Matej (1977)
KORES Slavko (1924-1996)
KOREZ Brane (1965)
KOREZ LADINEK Ingrid (1974)
KOS Ivan (1895-1981)
KOS Matic (1980)
KOŠAR Franc (1884-1952)
KOŠIR France (1906-1939)
KOTNIK Rudolf (1931-1996)
KOVAČ Zmago (1964)
KOZAR Jasna (1952)
KOZJEK VARL Katja (1975)
KRAJNC Franc (1888-1969)
KRAJNC Milovan (1920-2009)
KRALJ Ervin (1939-2017)
KRAMBERGER Albin (1937)
KRAMBERGER Jože (1945)
KRAŠNA Anka (1950)
KRIVEC Peter (1938)
KRIŽAN Blažka (1990)
KRIŽANEC Bojana (1973)
KUHAR Franc (1916-1945)
KUMPREJ Benjamin (1952-2018)

L

LAVRENČIČ Avgust (1925-1996)
LIPNIK Metka (1969)
LOBODA Peter (1894-1952)
LOGAR Lojze (1944-2014)
LORENČAK Milan (1921-2003)
LUGARIČ Albin (1927-2014)
LUKEŽIČ Nada (1931)

M

MAJER Katja (1977)
 MALEŠ Miha (1903-1987)
 MARFLAK Štefan (1952)
 MAROH Iztok (1976)
 MATIČ TRSTENJAK Slađana (1985)
 MAYER Ferdo (1927-1994)
 MEDVED Drago (1947-2016)
 MESARIČ Franc (1938-2020)
 MEŽAN Janez (1897-1972)
 MIHELICH France (1907-1998)
 MIRT Marijan (1975)
 MITROVA JORDANOVA Saška (1971)
 MOM Drago (1962)
 MUŠIČ Zoran (1909-2005)

N

NAPOTNIK Ivan (1888-1960)
 NEMES Laszlo (1948)
 NENADOVIĆ Nina (1994)

O

OELTJEN Jan (1880-1968)
 OELTJEN-KASIMIR Elsa (1887-1944)
 OGRINC Zoran (1956)

P

PAJEK Samo (1963)
 PAK Marko (1971)
 PANDUR Lajči (1913-1973)
 PANDUR Ludvik (1947)
 PAVLETIČ LORENČAK Darinka (1924-2010)
 PEČAR Ana (1977)
 PEČKO Karel (1920-2016)
 PEPERKO Franci (1978-2016)
 PETEK Polona (1970)
 PETELN Josip – Pipo (1892-1973)
 PIRNAT Nikolaj (1903-1948)
 PISTOR Oskar von (1865-1929)
 PLAVEC Tomaž (1972)
 POGAČAR Vojko (1950)
 POKLUKAR Polona (1975)
 POLAJNKO Jože (1915-2003)
 POLAK Oton (1917-2011)
 POPENKO Borut (1969)
 POPIČ Luka (1956)
 POTOČNIK Vladimir (1943)
 PRAH Zlatko – Zlati (1964)
 PRATNEKER Gregor (1973)

PREDIN Rok (1980)
 PRIMOŽIČ Josip – Tošo (1900-1985)
 PRISTAVEC Janez (1947-2008)

R

RAVNIKAR Franc (1886-1948)
 REMEC Marjan (1937-2009)
 REPNIK Anton (1935-2020)
 REPNIK Janez (1968)
 RIJAVEC Milan (1922-2018)
 RIMELE Oto (1962)
 RITONJA Branimir (1961)
 ROJNIK Marjana – Naca (1951)

ROTMAN Janez (1953)

RUDL Mihael (1972)

RUKAVINA Mirjana (1969)

S

SARNIC Josip (1908-1945?)
 SIRK Albert (1887-1947)
 SITAR Matej (1980)
 SKRBINEK Andrej (1959)
 SKUMAVC Marjan (1947-2011)
 SLAPERNIK Rajko (1896-1975)
 SOJČ Ivan (1879-1951)
 STIPLOVŠEK Franjo (1898-1963)
 STOVIČEK Vladimir (Štoviček) (1896-1989)
 STRAMEC Lucija (1978)
 STROPNIK ŠONC Urška (1973)

Š

ŠANTEL Avgusta ml. (1876-1968)
 ŠANTEL Avgusta st. (1852-1935)
 ŠANTEL Henrika (1874-1949)
 ŠČUKA Cvetko (1895-1987)

ŠEST Viktor (1956)

ŠIBILA Janez (1919-2017)

ŠIVEC Maja (1975)

ŠPEGEL Stojan (1963)

ŠTRAKL Romeo (1962)

ŠTUHEC Radivoj Vojko (1946-2018)

ŠUBIC Jože (1958)

ŠUC Simona (1972)

ŠUŠMELJ Lojze (1913-1942)

T

TERŽAN Marjan (1938)

TIHEC Slavko (1928-1993)

TISNIKAR Jože (1928-1998)
 TRSTENJAK Ante (1894-1970)
 TRUBEL Otto (1885-1966)

U

URAN Rudi (1961)

URŠIČ Mira (1950)

V

VERNIK Peter (1944)

VIDIC Barbara (1951-2007)

VIDIC Janez (1923-1996)

VIDMAR Drago (1901-1982)

VIDMAR Nande (1899-1981)

VOGRIN Oto (1960)

VOJSK Milan (1922-1997)

VREČIČ Ludvik (1900-1945)

Z

ZEI Zlatko (1908-1982)

ZEL Roman (1969-2019)

ZGONEC ZORKO Ljubica (1953)

ZINAUER Branko (1918-1968)

ZORKO Vlasta (1934)

ZORNIK Klavdij (1910-2009)

ZOROVIČ Marko (1973)

Ž

ŽABOTA Ivan (1877-1939)

ŽAGAR Jože (1884-1957)

ŽAGAR Lojze (1897-1945)

ŽOHAR Boris (1952)

ŽUŽA Jelica (1922-2014)

W

WENZEL Matjaž (1973)

SOUSTVARJALCEM MONOGRAFIJE

Vsem sodelavcem se najpristrčneje zahvaljujemo za požrtvovalno in zahtevno delo, ki so ga opravili v času od lanske pomladi, ko je bila odločitev o monografiji v grobem izoblikovana in sprejeta. Sprva nikomur ni bilo povsem jasno v kaj se spuščamo in za prvo manjšo so se pojavljale vse večje in višje gore!

In za tako zahteven projekt, kot se je na koncu izkazal, je leto in pol precej (pre)kratek čas, zato gre pri popisu ustvarjalcev v stoletnem obdobju v prvi vrsti zahvala mag. Mojci Štuhec za drznost in vztrajnost, saj so se mnogi kompetentni, povabljeni k projektu, tega nevhvaležnega dela otepali. Hvala Mojca!

V zaključni fazi, ko nam je že pričela pojemati sapa pri Popisu ustvarjalcev, se je pa kot po čudežu priključil še Marko Pak, ki se je izkazal za res predanega in izjemno natančnega zbiralca manjkajočih podatkov, iskalca neverjetnih podrobnosti in vztrajnega raziskovalca težko dostopnih slikovnih gradiv o ustvarjalcih tega stoletja. Hvala Marko!

Prav tako gre iskrena zahvala nenadomestljivemu Primožu Premzlu, velikemu poznavalcu in absolutno zanesljivemu mojstru na področju iskanja slikovnih in podatkovnih raritet iz arhivskih gradiv doma in v tujini! Njegova zanesljiva avtorska roka je opremila ves osrednji del pričujoče monografije. Hvala Primož!

Za oblikovalske sugestije z izkustveno zanesljivostjo in neizbežno tehnično pomočjo pri urejanju tako obsežne in kompleksne knjige ter na koncu z zaključno krono v oblikovanju naslovnice, gre velika zahvala zasluženo Dušanu Pogačarju, Tribar d.o.o.

Prav tako se zahvaljujemo tudi vsem tistim, katerih dela so bila sicer pravočasno pripravljena, vendar jih zaradi izjemne zahtevnosti ter odgovornosti pri obravnavi strokovnih tematik sodobnega

časa, še nismo vključili v to izdajo. Se bomo pa potrudili, da bodo pripravljena do druge, prevodne izdaje v naslednjem letu, ko bo Slovenija prevzela predsedovanje EU skupnosti.

V okviru Prilog k monografiji pa je tudi množica avtorjev s svojimi prispevki dopolnila vrsto vrzeli, povezanih z likovnostjo. Najprej gre zahvala ddr. Damirju Globočniku za umetnostno-zgodovinsko obdelavo fotografske dejavnosti v našem okolju. Nato gre zahvala vestnim kronistom, fotografom, Gerhardu Angleitnerju, Ivu Čerletu, Ivanu Leskošku, Branimirju Ritonji in Maji Šivec, ki s svojimi deli ohranjajo obraze mnogih naših ustvarjalcev za zanamce. Enako gre zahvala mariborskim literatom, Andreju Brvarju, Tonetu Partljiču, Bojanu Sedmaku, Roku Vilčniku, Miri Uršič, Simon Macuhu, Toniju Skrbincu, ki v esejih odslikavajo svoja srečanja z avtorji likovne scene in s tem ohranjajo na literarni način zapisane faktografske podobe za burjenje naše domišljije.

Prav posebna zahvala pa gre Dimitriju Jeraju, ki nam je omogočil vpogled in objavo izvrstnih očetovih karikatur, ki jih je Zmago, sodeč po količini, ustvarjal v daljšem obdobju, vendar nikoli objavil. Zato nam je še v posebno čast, da lahko prvič predstavimo nekaj njegovih karikatur.

Posebno zahvalo dolgujemo tudi UGM, kjer so nam prijazno omogočili uporabo njihovih arhivskih podatkov in slikovnih gradiv.

Prav na koncu pa gre zahvala Marjanu Drevu, Andreju Skrbineku in Jožefu Muhoviču za strokovno poglobljena dela s področja likovne teorije, filozofije in estetike, ki predstavljajo pomembne prispevke za razumevanje likovne problematike. Prispevki niso poljudne narave, a so kot skrita obtežilna kobilica pri jadrnici, kar ji daje stabilnost.

X Hkrati pa ti prispevki vendarle pokažejo, da se domači ustvarjalci in raziskovalci trudimo dodati svoje avtonomne prispevke svetu teorije, filozofije in estetike.

Na koncu se iskreno zahvaljujemo tudi številnim posameznikom in institucijam, ki so nam priskočili na pomoč pri razkrivanju podatkov in slikovnega gradiva o mnogih pozabljenih in spregledanih ustvarjalcih našega okolja. Iskrena hvala: g. Lojze Veberič, mag. Franc Obal, mag. Tomi Bušinški, Pokrajinski arhiv Maribor, Zgodovinski arhiv Ljubljana, Narodna galerija – Knjižnica, Koroški pokrajinski muzej – Muzej Radlje ob Dravi, Koroška galerija likovnih umetnosti, Slovenj Gradec, Pokrajinska in študijska knjižnica Murska Sobota, Pomurski muzej Murska Sobota, Gimnazija Murska Sobota, Žale – Javno podjetje, d.o.o., Ljubljana.

ZAHVALE PREDHODNIKOM IN SOPOTNIKOM

8. 12. 1920, pred sto leti, sta slikar Viktor Cotič in general Rudolf Maister odprla prvo likovno razstavo v Kazinski (takrat oficirski) dvorani SNG Maribor. Ta prva javna manifestacija likovne ustvarjalnosti po pripojitvi dela ozemelj in Maribora k Sloveniji, ima za tisti čas državotvorni, kot tudi mestotvorni pomen. Vsaka vojska potrebuje identitetno simboliko, ta pa temelji na likovnosti in tega se je general Maister očitno zelo dobro zavedal.

Stoletna ustvarjalna premica je bila na kratko prekinjena v času druge svetovne vojne, a le na videz, medtem ko so ustvarjalci prav tistem času doživljali strahote vojne in v svoji notranjosti oblikovali ideje, ki so se kasneje izkazale kot izjemno pomembne. Za primer velja omeniti risbe Zorana Mušiča iz Dachauskega obdobja, s katerimi je utemeljil svoj ustvarjalno etični imperativ, ki ga je potem popeljal med svetovne zvezde na likovnem nebu.

V stoletnem obdobju se je likovna ustvarjalnost prelila in razširila iz klasičnih v množico pragmatično-aplikativnih disciplin, od grafičnega, industrijskega oblikovanja, scenografije, kostumografije, lutkarstva, ilustracije, karikature, stripa, aranžerstva, tiskarstva, videa, filma, grafitov, performansa, novodobnih zvrsti spletnih aplikacij in platform itd., ter seveda tudi v kompleksnejše oblike, kot so likovna pedagogika na vseh izobraževalnih nivojih. Vpliv likovne ustvarjalnosti na podobo javnega kot

zasebnega okolja, je neizmerljiv in je ves čas vse prisoten, prav zato pa najpogosteje nereflektiran in predvsem neozaveščen!

Naša pomembna značilnost je tudi ta, da praktično nimamo razvitega likovnega trga, nimamo resnih naročnikov, zato se likovna produkcija ne podreja – ne naročniški utilitarnosti, ne tržnim zakonitostim.

Dobra stran takega stanja je zagotovo v večji ustvarjalni avtonomnosti. Za primer lahko vzamemo Jožeta Plečnika, ki je vse svoje arhitekturne in urbanistične projekte za Ljubljano, izdelal zastonj, seveda v zameno za svojo osebno ustvarjalno svobodo! Poleg tega je Plečnik razvil še zanimivo motivacijsko metodo, kot jo je pred njim na primer tudi Gaudi, da je utilitarne naročniške pritlehnosti zamenjal z namišljenim, najzahtevnejšim naročnikom v metafori vsemogočnega boga. Po vseh tovrstnih izhodiščih ni nič čudnega, da se njegovo delo z vsakim dnem bolj in bolj prepozna in uvršča med dosežke svetovnih razsežnosti.

A vrnimo se k naši realnosti - DLUM razpolaga z galerijo in za njeno profesionalno delovanje najemamo kuratorje. Akademije in fakultetne ustanove producirajo likovno izobražene in med ustvarjalci je vse več desetih bratov in sester. Ministrstvo za kulturo ne podpira več razstavnih programov društev, mnogi člani so izgubili status, zato trenutna situacija nikakor ni rožnata. Nam je pa lahko v uteho, da živimo v izjemno lepi, pestri in bogati deželi, na dvomostovju vzhod-zahod ter sever-jug in tako rekoč sredi Evrope. Vso to lepoto in bogastvo je pred sto leti glorificiral že general Rudolf Maister.

In v prav tem duhu in stoletnem jubileju je potrebno izreči iskreno pohvalo vsem našim predhodnikom, članicam in članom in sopotnicam in sopotnikom umetniških klubov in dandanašnjih društev za vztrajanje v ustvarjalni držbi, v sodelovanju, tudi v kritičnosti in spoznanju, da se naša ustvarjalna premica venomer obnavlja in nadgrajuje z novimi članicami in člani, z novimi ustvarjalnimi pobudami in artefakti. Čeprav smo vsi ustvarjalci v večini individualci in pogosto pri ustvarjanju tudi samotarji, je v slogi vseh nas-različnih še vedno določen družbeni potencial, ki bi se ga morali bolj zavedati in ga v teh novih časih po potrebi tudi manifestirati. Monografija DLUM 100 let OLD je že ena takih, katere namen je ozavestiti, nas same in naše okolje, o pomenu prehojene stoletne poti ter poiskati nosilce novih smeri in poti za nadaljevanje.

Ob tej slovesni priliki je tudi čas za zahvale in v prvi vrsti je namenjena vsem mojim predhodnikom kot so Zlatko Zei, Oton Polak, Slavko Kores, Bogdan Čobal, Marjan Jelenc, Vojko Štuhec, Rudi Uran, Rado Jerič, Majda Dreo, Albin Kramberger, Peter Vernik, Irena Gajser in še mnogi nevidni in neomenjeni, ki so prispevali, da je naša barka lahko priplula čez ta pomemben rob stoletnice! Prav posebna zahvala gre naši dolgoletni častni članici Meti Gabršek Prosenc in našemu neumornemu eruditu, Mariu Berdiču Codelli ter vsem kuratorkam, od Maje Vuksanović, Ivane Unuk, Petre Čeh, Mojce Štuhec, Kristine Prah, Nine Jeza ter mnogih priložnostno gostujočih v podporo našim razstavnim projektom.

Med člani DLUM gre nedvomno zahvala Bogdanu Čobalu za uporno držo, saj že desetletja opozarja na neustrezen položaj društva in njenih članov v družbeni stvarnosti, tako v Mariboru, kakor v Sloveniji, Branimirju Ritonji za podporo pri fotografiranju likovnih del za kataloge, video produkcije razstavnih projektov, Janezu Rotmanu za mojstrstvo pri postavitvah razstav, preurejanju likovnega fundusa, društvene arhive, obnove galerijske razsvetljave itd. Posebno zahvalo si zaslužita: skoraj neviden Marijan Mirt za prenovo spletne platforme ter njeno vzdrževanje, ki nam odpira okna v svet in Slađana Matić Trstenjak za vzdrževanje objav na spletnih aplikacijah, FB itd.

Zahvala gre tudi udeležencem projekta SA:UD - Živo delo v galeriji DLUM, saj so nam omogočili boljši odpiralni čas galerije, Mariboru podarili dodatni kulturni produkt, ustvarjalcem samim kakor kulturni dediščini pa obilo novih artefaktov!

Na koncu gre zahvala prav vsem članicam in članom, ki ste kakorkoli prispevali in vzdržali, da je društveno delovanje potekalo nemoteno tako v vseh hudih in tudi lepih časih.

Vsem skupaj želim ob stoletnem jubileju tudi v bodoče še veliko ustvarjalnih izzivov in uspehov!

Vojko Pogačar

ZAHVALE ZA FINANČNO PODPORO:

Mestni občini Maribor, za sistemsko podporo in delno financiranje redne dejavnosti DLUM

ZDSLJU - Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, za posredovanje podpore Ministrstva za kulturo

Optima d.o.o. in Marku Novaku

SŽ-Projektivno podjetje Ljubljana d.d.

Zavarovalnica Sava, d.d.

Dravske elektrarne Maribor, d. o. o.

M-plus d.o.o. in Miranu Podlesniku

Tenovis d.o.o. in Petru Detičku

Atelje Kresnik d.o.o., Radlje

Florjančič tisk d. o. o., Maribor

SPOŠTOVANE MARIBORČANKE IN MARIBORČANI, SPOŠTOVANI LJUBITELJI LIKOVNE USTVARJALNOSTI.

Dejanja vseh naših predhodnikov, ki so neutrudno izražali željo po kvalitetnih in vrhunskih dosežkih na področju likovne umetnosti, so dodobra zaznamovala naše mesto, na kar smo ponosni. 100 častivrednih let mineva od prve umetnostne razstave v Mariboru. Slavimo jo kot začetek organizirane dejavnosti na področju likovne umetnosti, z razstavo decembra 1920 pa je likovna umetnost postala tudi pomemben del javnega življenja. Sprožila je aplavz, ki se ni več ustavil.

Dobrobit likovnega življenja v našem mestu čutimo povsod. Na ulicah, fasadah, klopeh, izveskih ob trgovinah, reklamnih panojih, v knjižnih edicijah in drugih predmetih, ki nas vsakodnevno obdajajo, vse od javnega do intimne naših domov. Kot pri vrhunski znanosti je vrhunska umetnost zapisana iskanju

brez vnaprej znanega odgovora, ne posnemata že znanega, temveč se, še posebej v kriznih trenutkih, obračata k novim spoznanjem. Pomembno je, da smo obdani s pravimi impulzi, zato bomo še naprej vzpodbujali aktivnosti, ki bodo dvigovale likovno pismenost vseh nas.

Ob 100-letnici organizirane likovne dejavnosti v Mariboru izrekam Društvu likovnih umetnosti Maribor iskrene čestitke. Vsem umetnikom pa želim veliko pozitivne energije in kreativne ustvarjalnosti tudi v bodoče.

Aleksander Saša Arsenovič
Župan Mestne občine Maribor

POTREBA PO LIKOVNI UMETNOSTI V MARIBORU

Človeštvo se razvija z izpopolnjevanjem svoje slike sveta, kar teče iz roda v rod in se preliva med civilizacijami. Umetnost in še posebej likovna umetnost je pri tem prvinska in nenadomestljiva v vsej človeški zgodovini. Zaznamuje, kar logiki dobe ni v celoti razumljivo in česar z drugimi komunikacijskimi orodji ni mogoče zadovoljivo izraziti. Poganja in umirja, prebuja in izziva, telesno in duhovno. Likovna umetnost je zgodba in zgodovina, je kulturna sled in je avtobiografija skupnosti. Omogoča, da smo enkratni kot posamezniki in da se enačimo s skupnostjo. Umetnost je skupnostna dejavnost, je plemenit razlog druženja, saj nikoli ni namenjena sama sebi. Likovna umetnost je kašipot do drugega.

x x x x

Mariborčani so likovno umetnost stoletja doživljali le kot cerkvene ali grajske attribute, pri čemer so ostajali ustvarjalci pretežno anonimni. Sicer so bila redka likovna dela v zasebni lasti premožnih meščanov in likovnim ustvarjalcem je to očitno ustrezalo, saj velja splošna ugotovitev, da v Mariboru do pred stotimi leti ni bilo nobenega javnega likovnega dogajanja ne v nemško in ne v slovensko govoreči skupnosti.

Po veliki vojni je v Mariboru nastopil nov element – številni priseljenci iz krajev, ki so pripadli Italiji in Avstriji. Med Primorci in Korošci je bilo mnogo ljudi, ki so se amatersko ali profesionalno posvečali kulturnim dejavnostim in so v kulturnih društvih iskali stik z lokalno večino ali pa so si z umetniškimi produkcijami služili kruh. Čeprav je bilo oboje za razvoj mesta bistvenega pomena, ni šlo zlahka in za marsikoga odprtost do »drugih« ni bila sprejemljiva. To je veljalo tudi za likovno umetnost in Viktor Cotič je kljub nedeljeni podpori karizmatičnega Rudolfa Maistra doživel napade, ker je med razstavljavce vključil tudi kakšnega nemško govorečega slikarja. Božidar Borko pa je odkrito pisal tudi o napetih odnosih Štajercev do Kranjcev in Primorcev.

K odpiranju Maribora je odločilno prispevala Ljudska univerza, kjer je ing. Janko Kukovec posebej skrbel za populariziranje likovne umetnosti, za kar je zadalžil mladega in razgledanega Franja Stiplovška. Z desetino likovnih tem v vsakoletnem programu so »spravili na tekoče« široko publiko, da je vedela tako za »klasiko« kot za Marinettija in Picassa. Predavatelji so bili izbrani: Stele, Mesesnel, Strzykowki, Babić, Steska, Karlinova, Podbevšek, Trdinova, Vurnik, Jiroušek itd... Zaradi velikega zanimanja in ker so hoteli služiti tudi revnejšim

ljudem, so odprli paralelno predavalnico na Studencih in pridobili za likovno umetnost kup mladih Studenčanov, ki so odigrali pomembne vloge v mariborski kulturi. In spet so se našli tudi taki, ki se jim je zdel svetovni razgled po umetnosti odvečen in celo škodljiv. Dejansko pa je bila Ljudska univerza izjemno pomembna opora mariborskim likovnikom, ker jim je pripeljala publiko na njihove razstave, ki so na ta način postale odmevni dogodki, o katerih se je veliko govorilo in pisalo. Mestna oblast sicer ni zmogla zgraditi umetnostne galerije, kar je kulturna javnost glasno zahtevala, je pa Franjo Lipold vedel, da ne bo izvoljen za župana, če ne bo konkretno podprl razstavne dejavnosti in zagotovil fonda za odkup umetnin mariborskih ustvarjalcev. Iz Ljudske univerze izhajajo tudi ljudje, kot je bil Jože Goričar, ki so ustanovili Fotoklub Maribor, še eno odprto razgledišče likovne umetnosti v mestu.

Priborjena odprtost je bila ključnega pomena za razvoj likovne umetnosti v Mariboru. Izražala se je v pluralizmu umetniških nazorov, kar je pritegnilo močno in napredno skupino »Zagrebčanov«, na čelu z Miheličem, Mušičem in Kavčičem, pa tudi zanimive »priseljence«, kot sta bila oba Oeltjenova, Kasimir Trubel, Uitz, Jirak in drugi. Odprtost je bila tudi geografska in mariborski krog je od samega začetka segal na Koroško, v Slovenske gorice, na Ptuj, v Celje in drugam po Štajerski. In še ena odprtost je značilna za Maribor – do nadarjenih ustvarjalcev, ki v življenju niso dobili priložnosti za akademsko izobraževanje. Tudi umetniško najaktivnejši, kakršnen je bil npr. Maks Kavčič, so si vzeli čas za Toša Primožiča, Remigija Bratoša, Zlatka Zeija in druge. Poleg tega pa je Karol Jirak za amaterje odprl tudi šolo risanja, kar sta po drugi vojni ponovila Jože Žagar in Gabrijel Kolbič.

Ko se ozremo na preteklo stoletje, moramo priznati, da je bila vključevalnost mariborskega društva likovnih umetnikov, ki se je v zadnjih petdesetih letih kazala še posebej v odnosu do likovnih pedagogov, ena od najpomembnejših okoliščin razvoja likovne umetnosti na Štajerskem. Vplivala je na kakovost likovne vzgoje mladih in na odnos starejših do likovne umetnosti.

Jasno je, da cilj likovne vzgoje (šolskega predmeta likovna umetnost) ni ustvarjanje umetnin, niti šolanje nove generacije umetnikov, ampak mladim ljudem za celo življenje priučiti sposobnosti, perspektivo, občutljivost in razumevanje, da znajo, vidijo in so pripravljeni svoje življenje dojemati tudi skozi likovno umetnost. Učitelj likovne vzgoje razume moč umetnosti, da ujame zmagoslavja in poraze človekovih izkušenj, da uči o življenju kot potovanju skozi razočaranja in grozote, a poravnano s pogumom, optimizmom, upanjem, sanjami in željami. Učenje o umetnosti mladim ljudem razkrije, da imajo tudi drugi svoje občutke, podobne njihovim, ter da je umetnost ustvarjalni izhod in oblika izražanja vsakovrstnih človekovih čustev in izkušenj. Vse to je treba zajeti v likovno pismenost že v zgodnjem obdobju, kar je neznansko zahtevna naloga, a od uspešnosti te likovne pedagogike je odvisno, kako bo skupnost gledala na likovno umetnost. Če se ni naselila v sleherni učilnici, v vseh šolah, zanjo tudi ne bo prostora doma in od nikoder se ne bo porodila radovednost, kaj se dogaja izza ateljejskih in galerijskih zidov. Likovni učitelji so najpomembnejši avditorij na razstavah, prvi uporabniki likovnih stvaritev, vodniki po likovni umetnosti, advokati likovne umetnosti in so tudi sami polnokrvni likovni umetniki. Učencem so dejansko vzor likovnega umetnika! In kdo bi sploh

lahko podvomil, da so upravičeni člani združbe likovnih umetnikov? V Mariboru je to od nekdaj jasno.

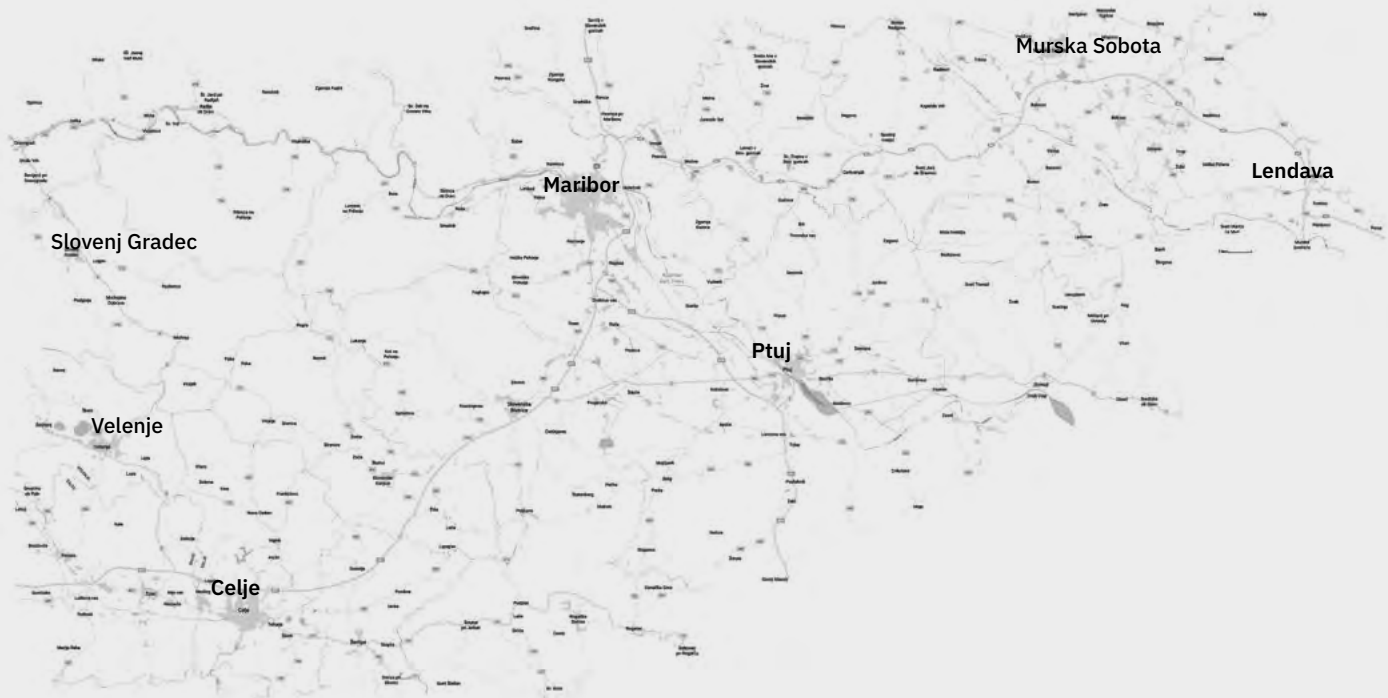
Likovna umetnost postaja vse bolj zaželena tudi na drugem koncu življenjskega loka – pri starejših ljudeh. Število amaterskih likovnih društev in skupin se je v zadnjih dvajsetih letih podeseterilo. Vse več ljudi verjame, da je likovna umetnost zdravilna. A vse več je tudi zanesljivih dokazov, da je to res! Učinkuje fizično, kognitivno, čustveno in socialno. Uživanje in ustvarjanje likovnih del je kot »čokolada za možgane«. Res ni presenetljivo, da se stotine in stotine ljudi prijavlja v slikarske krožke ter s tem postanejo tudi galerijska publika in kulturna javnost Maribora. Tisti, ki premorejo likovne umetnine, želijo o njih tudi nekaj vedeti in se jim približati. Tisti, ki se učijo likovne umetnosti, bi jo imeli tudi doma. Vendar – enako kot učenci v šolah potrebujejo dobrega likovnega učitelja, tudi odrasli člani likovnih sekcij v društvih potrebujejo dobrega likovnega mentorja. Na srečo mariborski likovni umetniki glede tega nimajo pomislekov in skoraj ga ni, ki bi se izogibal mentoriranju. Jasno je, da pri tem ne gre za zaslužek, ampak za izrazito kulturno poslanstvo, ki je vredno zahvale in spoštovanja. Je perspektivna naložba v likovno umetnost in je dobrodelna dejavnost za skupnost. Le tu in tam je mentorstvo deležno tudi javnega priznanja, kar je treba popraviti.

Za poudarjeno odprtost mariborskega likovnega kroga so od začetka in vseskozi do današnjih dni skrbeli tudi ljudje, ki so z likovnim dogajanjem seznanjali javnost, ob tem pa pogosto prevzemali tudi pomembne organizacijske naloge. Med obema vojnama Viktor Cotič, Radivoj Rehar, Lojze Bizjak, Makso Šnuderl, Bogo Teply, Franjo Pivka itd. Prva

desetletja po vojni so to delali Sergej Vrišer, Branko Rudolf, Andrej Ujčič, Fran Šijanec, Jože Curk. Potem naslednja desetletja plejada agilnih in izvrstnih mariborskih likovnih kritičark: Maja Vetrih, Breda Ilich-Klančnik, Meta Gabršek-Prosenc, Marjeta Ciglenečki, Milojka Kline, Aleksandra Kostić, Breda Kolar-Sluga. Danes brusi svoja kritiška peresa nova generacija strokovnjakov, ki morajo izumljati drugačne poti do javnosti, ker se v starih medijih vse redkeje najde prostor za likovno kritiko.

x x x x

Ljudje ne moremo živeti brez umetnosti, zato je vpisana med temeljne človečanske pravice kot spoštovanje kulturne tradicije, kot dostopnost do umetniških vrednosti in kot možnost za sodelovanje v umetniškem ustvarjanju. »Ni treba, da že ob njegovem nastanku vsi razumejo in odobravajo neko umetniško delo. Umetnost tudi ne pričakuje, da ji bodo vsa vrata vselej na stežaj odprta, ker zna priti tudi skozi zaklenjena. Ko odkrivajo nove stvarnosti, umetniki tega ne delajo zgolj za sebe, ampak za vse ljudi, ki hočejo vedeti v kakšnem svetu živijo, od kod so prišli in kam gredo.« To je v knjigi *Nujnost umetnosti* zapisal naš bližnji sosed Ernst Fischer, ki je verjel v sposobnost umetnosti, da lahko izboljša svet. Mariboru je likovna umetnost potrebna, a si jo mora tudi zaslužiti, česar se je v preteklih sto letih zavedal bolj poredkoma, naslednjih sto let pa bo drugače...



Likovno delovanje in povezovanje posamičnih ustvarjalcev spominja na nevrnske mreže, ki se povezujejo intuitivno in povsem raznoliko po nam nevidnih pravilih na vse strani in smeri. Društvo predstavlja le skupek večje koncentracije samostojnih in samosvojih ustvarjalcev na določeni lokaciji, ki so pa v svojem delovanju povsem svobodni, tako lokacijsko, organizacijsko, konceptualno, mentalno itd. Društvo torej nima nekega skupnega konceptualnega cilja delovanja, ni kak 'Institut' ali novodobni

klub, temveč predstavlja le organizacijsko obliko prostočasne sindikalne skrbi za urejanje delovnih pogojev v družbeni delitvi vlog, vendar se je ta podedovani koncept iz bivše domovine v novih, kapitalističnih okvirih, že popolnoma spremenil. Društvo kot organizacijska oblika v tako oblikovanem družbenem ustroju, ne služi več svojim prvotnim namenom in funkciji, temveč le inertno perpeturira podedovano tradicijo brez družbeno zaznavne opore in učinka.



PROLOG

Ob visokem jubileju organizirane likovne dejavnosti v našem okolju je bilo skoraj nujno ozreti se in preveriti, kaj nam je to stoletno delovanje prineslo, kam vse se je likovno delovanje usmerilo, na kaj vse je vplivalo, kateri ustvarjalci so v določenih obdobjih odigrali kakšno vlogo in kdo so bili ti, ki so v nadaljevanju svoje življenjske poti tudi kaj dosegli v smislu kultiviranja družbenega okolja in prispevali k identiteti naše duhovne in materialne biti itd.

Pred sto leti je pomenilo likovno delovanje med drugim tudi državotvorno in mestotvorno dejavnost, brez katere pravzaprav ni mogoč širši družbeni razvoj. Kultura po definiciji kultivira tako javni, kot zasebni bivanjski prostor, s tem pa vpliva tudi na odnose med ljudmi. V naravnem okolju, še posebej v neurejenih, degradiranih razmerah je za marsikoga povsem normalno, da se obnaša bolj prostaško, da nekontrolirano pljune na tla, medtem ko ga v civilizirano urejenih okoljih razmere spontano in samoumevno napeljejo na kultiviran vzorec obnašanja.

Maribor, ki je bil v času Avstro-Ogrske sredi dinastičnega ozemlja razmeroma razvito mesto, s kultiviranim meščanstvom, se je po prvi svetovni vojni nenadoma znašel tako na obmejnem področju, hkrati pa tudi brez dela nemškega meščanstva, ki se je zaradi spremenjenih razmer, trumoma odselilo. S tem so se razmere v Mariboru skoraj čez noč temeljito spremenile... In prav tu se pojavi prelomna vizionarska vloga generala Maistra, ki se je na celovit način loteval razvojnih perspektiv Maribora in dela Štajerske v razmerah novo nastale države Slovencev, Hrvatov in Srbov. Ob tem se je kot general, hkrati pa tudi ljubiteljski pesnik in slikar, dodobra zavedal državotvornega in tudi mestotvornega pomena likovne kulture, ki ji je celo pomagal pri prvih korakih vzpostavitve same organiziranosti.

Celovit zgodovinski pregled dogajanj na likovnem področju med 1918 in 1941 je podal dr. Dragan Potočnik, medtem ko je v prispevku o Umetniškem klubu Grohar, avtorica Nika Vaupotič podrobneje obravnavala že v svoji magistrski nalogi ravno ta začetek, ki je bil doslej premalo raziskan, tokrat pa ga je v prirejeni obliki pripravila za našo monografijo. V njeni raziskavi klubskega delovanja srečamo presenetljivo zbirko eminentnih imen kasnejše slovenske in jugoslovanske likovne scene. S klubom Grohar se je pravzaprav razmahnilo likovno delovanje v vseh pogledih, tudi v načrtovanju gradnje umetniškega paviljona. Od tedaj dalje se je ta likovno ustvarjalna in organizacijska premica nadaljevala skozi različne klubske in društvene oblike vse do danes. Med drugo svetovno vojno je bila iz razumljivih razlogov za par let prekinjena, a le na zunaj, medtem ko je znotraj posameznikov še vedno tlela v okviru bizarnih razmer.

Nekateri cilji umetniškega kluba Grohar, zadani ob ustanovitvi, so ostali neuresničeni celo do danes, in sicer ustanovitev študijskih štipendij za svoje člane, medtem ko se je ideja o umetniškem paviljonu realizirala v obliki Umetnostne galerije Maribor šele po 35. letih v novo nastali državi Jugoslaviji.

Obdobje po drugi svetovni vojni do danes je z vsako dekada kompleksnejše razvejano, tako po organizacijski plati: vse od večjih združb (DLUM), manjših skupin (MI), dvojic (Son:da) in celo posameznikov kot občasnih projektno združevalnih agensov (Grauf-Betnava) itd., kakor po številnih zvrsteh vse bolj razčlenjenih disciplin in pod-disciplin. Tako nam je za to prvo izdajo uspelo s pomočjo sodelavk in sodelavcev pripraviti prispevke o slikarstvu, kiparstvu, arhitekturi, fotografiji, instalacijah. Ta kratek nabor disciplin v minimalnem loku na simptomatičen način zaokroži pestro razvejanost dejavnosti v novodobnem času.

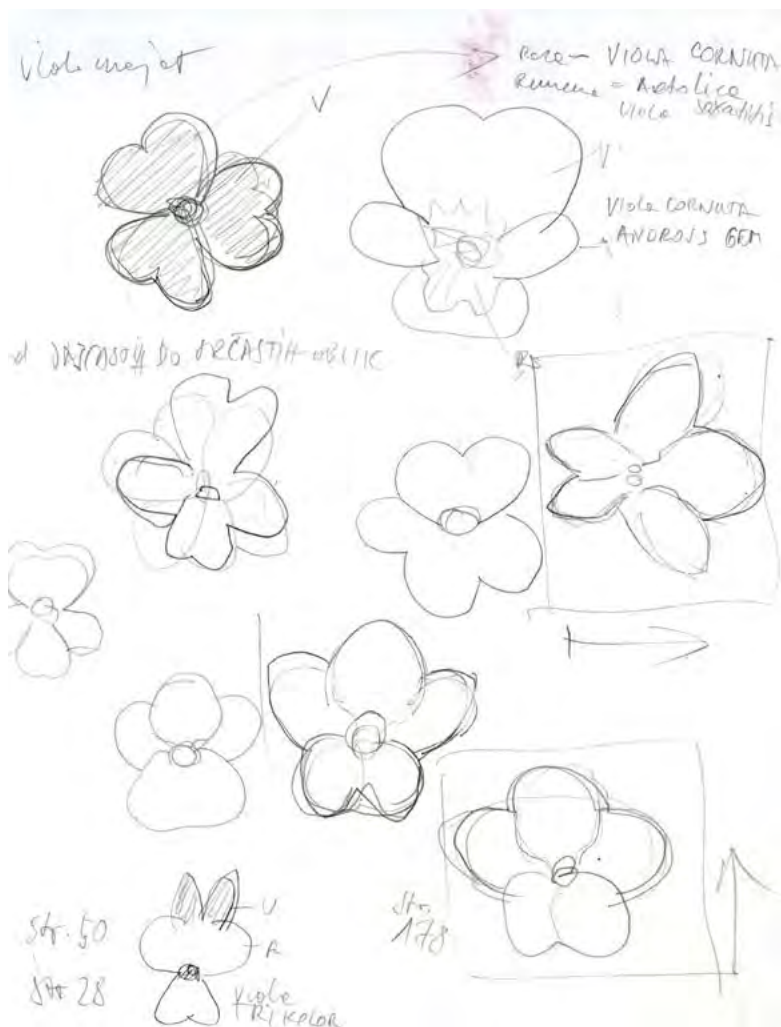
Disciplin, ki kategorično temeljijo na likovnosti ali izvirajo iz derivatov klasičnih, je z vsako dekada vse več in več, kar govori le o nebrzdanem kreativnem gonu po raziskovanju in širjenju teh raziskovalnih področij. Slovenija je najbrž v tem pogledu med svetovnimi prvakinjami, Maribor pa še posebej specifičen talilni lonec z večkrat ponovljeno Sizifovsko zgodbo o vzniku Feniksa iz pogorišča.

Vsekakor nameravamo v tej vnemi vztrajati in v bodoče obdelati še, dandanes že kar samostojne discipline, kot so grafično-, industrijsko-oblikovanje (najširše zaobjete v pojmu dizajn), tiskarstvo, kostumografija, scenografija, lutkarstvo, ilustracija, karikatura, strip, video, film, novodobni grafiti, performansi, zvrsti spletnih aplikacij, platform itd., ter seveda tudi kompleksnejše tematike, kot so družbena vloga likovnikov na vseh nivojih pedagoških procesov; obravnava vseh vzporednih oblik združenj, manjših skupin in posameznikov, ki so delovali na poljih likovne ustvarjalnosti itd.; delovanje umetnostnih zgodovinarjev in njihov doprinos k nadaljnjem razvoju likovnih institucij; o nastanku, razvoju ter pomenu razstavišč v Mariboru in severovzhodni Sloveniji; o pozabljenih umetnikih in umetnostnih zgodovinarjih, kot so Lojze Šušmelj, Franjo Golob, Anton Nowak, Ferdinand Malish, Primož Škof, dr. Jože Curk, Andrej Ujčič in drugi.

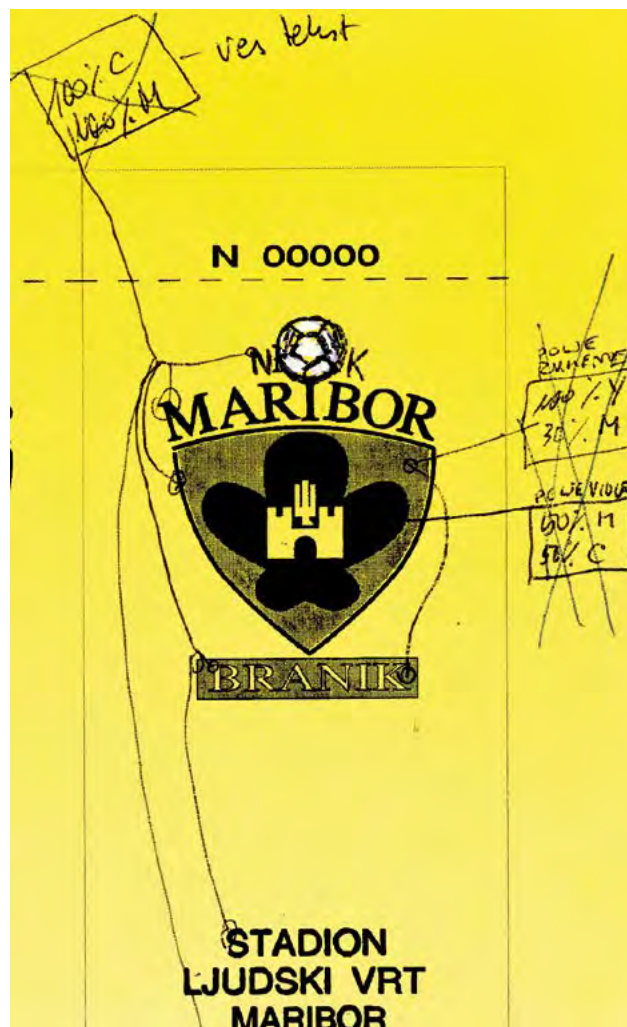
Ni dvoma, da bo ta množica neobdelanih tematik še morala počakati na ustrezno obravnavo kompetentnih raziskovalcev in na ustrežnejši infrastrukturni okvir, ki bo vse skupaj omogočil. Zagotovo lahko pri teh vprašanjih delež neodgovorjenega raziščejo že prihajajoče generacije študentov pod vodstvom mentorjev na ustreznih univerzitetnih programih. Ta usmeritev že nakazuje tudi potrebo, da se del dejavnosti UGM (Umetnostne galerije Maribor) v doglednem času vključi v Univerzitetni raziskovalni sistem.

In zakaj so vsa naštetá vprašanja v zvezi z zvrstmi likovnih problematik tako pomembna? Razlogov je kar precej, a na prvem mestu bi izpostavil najbolj benignega: neozaveščena samoumevnost vsega vidnega! Navajenost na vse kar je vidno prisotno v našem vsakdanjem okolju, to je pa tako vse kar nas obdaja, od divje do kultivirane in urbanizirane narave, od vaških in mestnih okolij z vsemi javnimi prostori, ustanovami, industrijskimi objekti, do vseh oblik zasebnih bivališč, domov, stanovanj itd., itd. Samoumevnost vidnega je vedno in v vsakem pogledu vezana na človekove posege, tako v naravo kot v urbano okolje. Šele ko se nekaj prične spreminjati, nas to ozavesti, preseneti in običajno tudi zmoti. In prav vsak poseg, princip dela, je posledica nekega načrtovanja, proces nezavednega ali zavestnega oblikovanja v proizvajanju česar koli. Vse česar se človek loti in izdelá, je torej bolj ali manj, lepše ali grše, oblikovano. Oblikovanost opravljenega dela v našem okolju pa na nezavedni ravni tudi ves čas povratno vpliva na nas, na naše počutje, ugodje/neugodje, zavedanje, samozavest, identiteto. Likovno ustvarjanje je torej vedno v funkciji kultiviranja našega okolja, bodisi javnih ali bivanjskih prostorov. Produkcija likovne kulture se tako sporadično, običajno nezavedno, posredno in neposredno pretaka na vsa področja vidnega.

Samo za boljšo predstavo bi navedel primer iz lastne izkušnje z oblikovanjem znaka za nogometni klub Maribor pred približno tridesetimi leti. Ko so se pričeli dogovori o izdelavi znaka, se je klub imenoval še Branik Maribor. Kot oblikovalca me je najprej zmotilo temeljno nasprotje v samem imenu Branik, ki je odražalo absolutno defenzivnost. Kot rekreativno-ljubiteljskem nogometišu mi je bilo povsem jasno, da se samo z branjenjem težko zmaguje. Namen celostne preнове kluba pa je bila usmerjena prav nasprotno v zmagovalno naravnost. Jasno je, da je bilo nemogoče kar čez



noč spremeniti klubske miselnost, navezanost na več desetletno tradicijo braniteljev, ki je nastala nekje po prvi svetovni vojni. Skratka, nad znak z vijolico sem načrtno dodal logotip Maribor v poudarjeni temno modri barvi, pod znak pa bel logotip Branik na rumeni osnovi. Načrtovano je bilo, da modro izpisani Maribor bolj vidno izstopa kot belo izpisani Branik na rumeni osnovi. V nadaljnji pragmatični rabi se je kmalu izkazalo, da se je manj viden Branik pričel izpuščati, deloma zaradi slabe vidnosti (načrtovana marginalizacija), deloma pa tudi zaradi vsakoletnih sponzorjev, ki so se pričeli pripisovati k osnovnemu logotipu kluba.



Prve skice iskanja nove podobe znaka nogometnega kluba, v začetku devetdesetih imenovnega Branik Maribor in prvi barvni izpisi znaka narejeni z nizkoresolucijskim termičnim barvnim tiskalnikom.

Kakorkoli že, če danes opazujemo v kako širino so se razvili ti vplivi malega izvornega znaka ‚vijolic‘ - nogometnega kluba Maribor, s katerim se dandanes identificirajo množice in to ne samo nogometnih privrženecv. Nastal je ‚brand‘ iz katerega se je razvila vrsta produktov, pojavnih oblik in tej množici še ni videti konca, saj njeno identiteto razširja skozi različne produkte vse večja množica različnih producentov, ki se te izvorne kode, na kateri temeljijo, niti ne zavedajo več.

Ta primer naj bi ponazoril le logiko, kako se produkti likovne kulture nezavedno širijo in s tem sooblikujejo naš družbeni in bivalni prostor in nas identificirajo, mi pa se tega zavedamo ali ne. Večina se seveda vsega tega ne zaveda in morda to zanj niti ni tako pomembno, je pa pomembno za samo stroko, discipline, ki so v funkciji raziskovanja in izgradnje vse te razvejane vizualnosti, ki pa temelji na likovnosti in ustvarjalcih vsega likovnega!



Zmago Jeraj: karikatura Slavka Tihca,
iz privatne zbirke Dimitrija Jeraja

Naj za primer navedem še izjavo Mariborčana dr. Matjaža Kormana, direktorja razvoja vseh tipov vozil in inovacij pri koncernu Audi AG. Na predstavitvi na Fakulteti za strojništvo Univerze v Mariboru je leta 2019 izjavil, da mu je prav naš širokopasovni izobraževalni sistem in prav naše kulturno okolje omogočilo, da je prišel na enega izmed svetovnih vrhov v avtomobilski industriji. Širokopasovna izobrazba in visok kulturni nivo v našem okolju sta učinkovala kot pri zarodnih celicah, z možnostjo, da se realizirajo v katerikoli funkcionalno obliko. In to je ključna prednost kvalitetnih posameznikov, ki izvirajo iz našega okolja. In takih primerov je še precej več, npr.: Robert Lešnik je direktor dizajna Mercedesovih vozil in zaseda trenutno enega najvišjih možnih položajev v dizajnu vozil na svetu; iz Maribora izvira prav tako pokojni arhitekt Boris Rozmarin, ki je bil desetletja zaposlen v Münchenski BMW centrali kot dizajner in svetovalec za značilne, modernistično minimalistične BMW avtosalone po Nemčiji in vsej EU; zagotovo pa vsi zelo dobro poznamo Tomaža Pandurja, ki si ga brez likovno dizajnerske komponente niti ne moremo predstavljati, saj bi njegovo gledališče ‚stalo in padlo‘ brez likovne komponente: torej je kategorično temeljilo na likovnem in prav zaradi te specifikke je postal svetovni fenomen!

In tako bi lahko naštevili in utemeljevali še mnoga imena, kot so Herman Potočnik – Noordung, Nikola Tesla, admiral Wilhelm von Tegetthoff, general Rudolf Maister, Zoran Mušič, Slavko Tihec, Drago Jančar, Tone Partljič, Ondina Otta Klasinc, Polde Bibič, Arnold Tovornik, Valentina Turcu, Anton Bogov, Edvard Clug in številni drugi.

Prav zaradi vseh teh spregledanih samoumevnosti je potrebno v naši družbi bolje ozavestiti ravno pomen likovne ustvarjalnosti, ki v najširši paleti disciplin nezavedno oblikuje naš življenjski prostor in s tem hkrati našo identiteto, naše vedenje, zavedanje, razpoloženje, obnašanje itd.

Likovna kultura je vedno v funkciji kultiviranja!

Pričujoča monografija predstavlja, v kontekstu našega društva, šele začetek procesa raziskovanja in obdelave vseh disciplin, temelječih na likovnosti. Do sedaj zbrano gradivo bo hkrati tudi osnova za spletno platformo, kjer se bodo v nadaljevanju zbirala, analizirala in objavljala gradiva iz množice razvejanih, na likovnosti temelječih disciplinah.



Dobrodošli v Mariboru, izdajatelj: Muzej fotografij, iz privatne zbirke, fotografija Dragiša Modrinjak

Pomemben dodatek monografiji pa predstavljajo njene raznovrstne priloge, ki odpirajo prostore refleksij na likovno sceno. Do sedaj nam jih je uspelo formirati že nekaj tipov prilog, kot so: Vezi med fotografi in likovniki (z uvodnim preglednim člankom Damirja Globočnika o začetkih organizirane fotoamaterske dejavnosti v Mariboru ter s fotografskimi prispevki Gerharda Angleitnerja, Branimirja Ritonje, Iva Čerleta, Maje Šivec, Ivana Leskovška itd.); Literati o likovnikih (s prispevki Andreja Brvarja, Roka Vilčnika, Toneta Partljiča, Bojana Sedmaka, Tonija Skrbince itd.); Likovniki v esejistiki (s prispevki Simona Macuha, Andreja Skrbineka, Mire Uršič, Vojka Pogačarja); Likovniki v teoriji, filozofiji, estetiki (s prispevki Marjana Dreva, Andreja Skrbineka, Jožefa Muhoviča, Vojka Pogačarja). V nadaljevanju pa seveda pričakujemo, da se bodo odpirale še nove pobude za priloge, oziroma refleksije iz področij, navezanih na katerokoli pojavno obliko likovnosti in vizualnega.

Ta uvodni nagovor bi zaključil z dilemo, ki se zadnjem času vse bolj pogosto pojavlja v besednjaku uradnikov na Ministrstvu za kulturo, kakor v besedilih posameznih umetnostnih zgodovinarjev, kuratorjev in umetnikov samih,

o rabi terminov likovno in vizualno. Slednji vse pogosteje izpodriva termin likovno. Razlogov za to je več. V osnovi pa govori taka raba o zadregah stroke, ki ne more umestiti novodobnih praks, ki ustvarjajo npr.: artefakte ali performanse brez likovnih znanj, tako da pri obravnavi ostane edini skupni imenovalec lahko le vizualnost. Vizualno pa je tako rekoč prav vse, kar nastane in kar vidimo, medtem ko likovnost temelji na likovni gramatiki, likovnem znanju, veščinah. K tej nepreglednosti in zmešnjavi zagotovo doprinaša ključni del ravno vdor novodobnih tehnologij, ki se pravkar postavljajo na noge pred našimi očmi in temeljijo na zakonitostih klasičnih likovnih zakonitosti, likovnih tehnikah, barvni teoriji, semantiki, semiotiki in na splošno filozofiji likovnega in vsega vidnega, saj se vsa znanja in tehnične podrobnosti dobesedno preslikavajo v digitalna orodja, ki potem omogočajo metamultiplicijo klasične likovno-tvornosti. A dilema, ki se porajajo ob teh prelomnih spremembah na tem mestu ne nameravam razčiščevati, a vendar jih je potrebno ozavestiti, saj nas glede na jubilej stoletne organizirane likovne dejavnosti soočajo z očitnimi znaki prihajajočih posledic. Postavljajo nas pred temeljna nasprotja, ki jih bo v bodoče zagotovo potrebno soočiti, raziskati in tudi razrešiti.

**UMETNOSTNO
ZGODOVINSKI
ASPEKTI
LIKOVNE
USTVARJAL-
NOSTI
SKOZI
STOLETJE**

LIKOVNA UMETNOST V MARIBORU MED SVETOVNIMA VOJNAMA

UVOD

Likovna umetnost je bila v obdobju pred letom 1914 v Mariboru deležna le malo pozornosti. Tako o organiziranem likovnem življenju v Mariboru pred prvo svetovno vojno ne moremo govoriti. Nekateri mariborski ustvarjalci so bili vključeni v združenje umetnikov v Gradcu, v Mariboru pa ni zaslediti ne likovnih razstav in tudi umetniških združenj. Razlogov za to je več. Eden izmed njih je gotovo narava upodablajoče umetnosti, ki se v narodnostnem boju ni zdela pomembna ne nemški in ne slovenski strani. Nekaj je k temu prispeval tudi položaj Maribora, ki se je razvijal v senci deželnega središča Gradca.

Večji galeriji slik sta bili v posesti lastnikov mariborskega gradu in dvorca Betnava, kjer viri omenjajo številna dela tujih mojstrov. Za razvoj in vrednotenje likovne umetnosti pa je bilo vsekakor pomembno leto 1896, ko je bil ustanovljen Škofijski muzej, kjer so našla svoje mesto številna likovna dela, prav tako pa tudi ustanovitev Mestnega muzeja in muzeja slovenskega Zgodovinskega društva, kjer so se ravno tako zbirala različna likovna dela.

Na področju arhitekture in kiparstva zasledimo veliko več aktivnosti. Med najbolj impozantnimi zgradbami, ki nastanejo v tem času je potrebno omeniti nemško hranilnico in Narodni dom. Tudi na področju kiparstva nastane več javnih spomenikov.

DRUŽBENOPOLITIČNE RAZMERE V MARIBORU PO PRVI SVETOVNI VOJNI

Družbenopolitične spremembe po prvi svetovni vojni so bistveno vplivale na kulturni razvoj Maribora.

Obmejni Maribor je v novi državi Kraljevini SHS izgubil svoj prejšnji gospodarskoprometni položaj. Spremenila se je narodnostna struktura prebivalstva.

Če upoštevamo predvojne razmere, je razumljivo, da je slovenizacija mesta po letu 1918 potekala postopno. Slovenska občinska uprava je izdala več zakonskih predpisov, s katerimi so bile odpravljene ponemčevalne organizacije. Izločila je ključne nemške institucije, kot sta bili Südmark in Schulverein. Kljub temu so mesto še vedno pretresala slovensko-nemška nasprotja. Nemci se z zlomom monarhije niso sprijaznili in niso sprejeli zgodovinskega dejstva nastanka jugoslovanske države. Kulturni razvoj Slovencev je omogočala šele slovenizacija šolstva. Aprila 1919 so šole zakonsko prevzeli slovenski učitelji.

Toda – čeprav je večinsko prebivalstvo bilo v mestu slovensko, je imela nemška manjšina še naprej trden gospodarski položaj. Pred okupacijo leta 1941 je bilo od 45 industrijskih podjetij v mestu 19 v nemški lasti. V Mariboru je bilo v nemški lasti 41 % stanovanjskih in drugih poslopij. Posledice so se kazale na področju kulture. Nemci so s pomočjo kapitala razvijali svojo kulturo. Proti prevladi nemškega kapitala so si močno prizadevali mestna občina in razna društva, tako Češki klub, ki je želel privabiti češke podjetnike in tako gospodarsko zmanjšati nemški vpliv v mestu.

Na kulturno dogajanje v mestu so gotovo vplivale tudi politične razmere. Mariborsko meščanstvo je bilo med obema vojnama politično neenotno, razcepljeno na klerikalni in liberalni tabor. Delavstvo, ki je bilo ob prevratu še precej ponemčeno, se je odkrito zavzemalo za priključitev Maribora k Avstriji.

Prva umetnostna razstava v Mariboru.



(Vse pravice pridržane.)

Fotogr. Fr. Vesel.

General Maister,
predsednik odbora I. umetnostne razstave.



Akad. slikar prof. Viktor Cotič,
predsednik umetniškega društva »Grohar«, ki je
zamislil in priredil I. umetnostno razstavo.

Prva umetnostna razstava v Mariboru je bila slovesno otvorjena dne 8. decembra 1920 z navdušenim nagovorom predsednika razstavnega odbora, generala Maistera, ki je od prevrata sem vedno na mestu, kjer je treba podpirati ali pospeševati dobro in lepo narodno stvar. Inicijativo za to razstavo je dal akademični slikar, predsednik umetniškega društva »Grohar«, g. Viktor Cotič, ki je tudi z



(Vse pravice pridržane.)

Prva razstavna dvorana: leva stran.

Fotogr. Fr. Vesel.



(Vse pravice pridržane.)

Druga razstavna dvorana s pogledom v tretjo dvorano.

Fotogr. Fr. Vesel.



(Vse pravice pridržane.)

Tretja razstavna dvorana s pogledom v drugo in prvo dvorano.

Fotogr. Fr. Vesel.

Levo in desno: Prva umetnostna razstava v Mariboru, med 8. decembrom 1920 in 2. januarjem 1921, v prostorih kazina na sedanjem Slomškovem trgu.

Plamen 1(1), 14. januarja 1921, str. 6 in 7, zbirka Univerzitetne knjižnice Maribor (UKM)



V Mariboru so začeli snovati slovenske kulturne ustanove že pred sklenitvijo senžermenske pogodbe. Poleti leta 1919 je pričela z delom osrednja kulturna in umetniška institucija – Narodno gledališče. Narodno gledališče je dalo močno spodbudo ljubiteljskim skupinam širšega mariborskega območja, ki so bile združene v katoliški Prosvetni zvezi, liberalni Zvezi kulturnih društev in v socialistični Svobodi ter kasnejši Vzajemnosti. Med temi so se uveljavili katoliški Ljudski oder, studenško sokolsko gledališče, gledališče v Košakih, na Pobrežju, v Limbušu in Kamnici. Ljubiteljski odri so opravljali pomembno ljudskoprosvetno in narodnoprebudno delo. Predstave za delavce, organizirane znotraj Svobode in kasneje Vzajemnosti, so prispevale h kulturnemu ozaveščanju delavcev v Mariboru. V mestu je znotraj Kulturbunda delovalo tudi nemško gledališče. Delovali so še Dramski studio, Neodvisno gledališče, Toti teater, Gledališče mladega rodu idr. Številni odri kažejo na veliko priljubljenost gledališča med Mariborčani. Tako npr. za primerjavo: Maribor gledališča za mlade danes ne premore.

Priljubljena oblika zabave mariborskega prebivalstva je bil obisk kinopredstav. Grajski kino, Mestni kino (od leta 1925 kino Apolo), kino Union in Esplanade so navduševali obiskovalce s sporedom, kjer so prevladovale lahkotne komedije.

Med kulturno-znanstvenimi ustanovami sta pomembna Mestni muzej in Banovinski arhiv. Kulturno podobo Maribora je dopolnjevalo pestro glasbeno življenje. Po prevratu so nastale nove možnosti tudi za slovensko leposlovje in likovno dejavnost.

LIKOVNA UMETNOST V MARIBORU V OBDOBJU MED SVETOVNIMA VOJNAMA

1. Obdobje od 1920 do 1930

Spremembe po letu 1918 z nacionalno osvoboditvijo pomenijo odločilen mejnik tudi v razvoju mariborske likovne dejavnosti. Ta se je odslej odvijala organizirano, gonilna sila pri tem pa so bile nove, izrazito slovenske umetniške osebnosti.¹ Pomembno vlogo pri začetkih kulturne vloge upodabljajoče umetnosti po prevratu v Mariboru je imel general Rudolf Maister, ki se je zavedal, da zmage slovenstva v mestu ni moč utrditi samo z orožjem, marveč je treba pot do zmage tlakovati tudi s kulturo. Pa tudi sicer mu je bilo likovno izražanje blizu. Iz skiciranja vojaških položajev v dunajski kadetnici je zraslo krajinarstvo, ki ga je predstavil tudi v javnosti. Krajin v olju je upodobil več. Mestni muzej Ljubljana ima v svoji likovni zbirki Maistrovo sliko Bleda v olju na platnu. Bil je tudi dober prijatelj Riharda Jakopiča in Matije Jame. Pomembno vlogo pri organiziranju kulturnega življenja v Mariboru so imeli tudi Primorci, ki so precej pripomogli, da je mesto preraslo okvirje provincialnega kulturnega mesta pred letom 1914. Tako je v zvezi z organiziranjem likovnega življenja v mestu posebej pomemben Viktor Cotič.² Poleg njega pa še nekaj Primorcev: Franjo Stiplovšek, Avgusta Šantel in Anton Gvajc.

¹ France STELE, *Slovenska likovna umetnost po vojni, Spominski zbornik Slovenije*, Ljubljana 1939, pp. 283–290.

² Viktor Cotič je bil rojen leta 1885 v Trstu in je študiral slikarstvo na dunajski akademiji. Kot profesor risanja je služboval od leta 1918 do 1933 na mariborski realki.

Na pobudo Viktorja Cotiča in generala Maistra je bila v kazinskih prostorih 8. decembra 1920 odprta prva razstava likovne umetnosti v Mariboru. Katoliška Straža je v povabilu na prvo umetniško razstavo vabila že v začetku oktobra, ko je poročevalec zapisal: »Ker je to prva slovenska razstava na Štajerskem, se opozarjajo vsi slikarji in kiparji, zlasti iz slovenske Štajerske, da bi se polnoštevilno udeležili. Istočasno z razstavo se bo ustanovil v Mariboru ‚umetniški klub‘, čigar naloga bo prirediti nadaljnje razstave in skrbeti za druge prireditve umetniškega značaja.«³ V veliki kazinski dvorani je navzoče goste – prisotni so bili zastopniki državnih avtonomnih in vojaških oblasti, raznih političnih, kulturnih in strokovnih društvenih organizacij, skupaj nad sto – pozdravil predsednik pripravljalnega odbora Rudolf Maister.⁴ Maister je ob tej priložnosti dejal:

Potem pa je prišel preobrat in z njim v te kraje nova doba – vsa svetla in gorka. Duše naših kulturnih delavcev so zavriskale, v Pohorju je zajekal hrast, je zašumela bukev, zvonko so zapele Slovenske gorice, tiste lepe slovenske gorice, v katerih čepi za vsakim grmom pesmica in steza ročici proti samcatemu potniku in ga vabi, da jo dvigne iz zatišja. In kar samo iz sebe je vzkipele to življenje, kakor vrelec in niti nihče ni vprašal, zakaj in od kod. Saj je ves ta naš zeleni Štajer tako hrepeneče in tako komaj čakal tega duševnega preobrata in poleta, kakor nestrpno čaka spomladi bujno cvetno popje, da sme bušniti iz svoje zaklopljene postelje in vzkipele proti zlatim živim solnčnim žarkom. Tako se nam je razšopirila duša, da je kar sijalo iz nje... Da, kulturni zgodovinar bo moral o Mariboru zabilježiti, da se v kulturnem oziru v prvih dveh letih po preobratu ni nikjer toliko zgodilo, kakor tukaj, kar je tem večjega pomena in vrednosti, ker se je moralo vse na novo in skoro iz nič graditi. O upodablajoči umetnosti pa do danes v Mariboru in našem Štajerju sploh ni bilo mnogo videti in čuti, kakor da je ne bi bilo treba, in ne bi imel nihče smisla za njo. Umetniške razstave sploh še ni bilo v Mariboru. Lansko leto že mi je agilni naš slikar Cotič namignil, da moramo prirediti razstavo umetnin. Te ideje se je trdno oklepal. Čim dalj je bival tu, tem bolj je bil uverjen, da morajo v teh lepih krajih, kjer vsak kotic v vsakem letnem času ponuja človeku čopič in paleto, živeti ljudje, ki imajo odprte oči in sprejemljivo dušo za naravno

3 I. umetniška razstava (opozorilo slikarjem in kiparjem Slovenske Štajerske), *Straža*, XII/110, 1920, p. 3.

4 Iz nagovora generala Rudolfa Maistra ob slavnostni otvoritvi I. umetniške razstave v Mariboru, *Tabor*, I/91, 1920, p. 1.

to našo lepoto. To je naš začetek, skromna kal, ki pa je pognala iz zdravega živega jedra. Naj tudi ta Cotičeva razstava doseže svoj vzvišeni cilj in naj iz Prekmurja, iz Štajerja pa tja do Karavank pritegne vse naše obmejne upodablajoče umetnike k II. umetniški razstavi v našem kulturnem Mariboru, ki bo v doglednem času izpremenil svoj grb tako, da bo njegov golobček k tlom obrnjeno glavico dvignil in se vzpel kot kulturni naš feniks k žarečemu jugoslovanskemu solncu. (4)

Analiza otvoritvenega govora nam pokaže, da je Rudolfa Maistra zanimala predvsem narodnobudiljska prvina tega manifestativnega dejanja. Narodnostno-obrambni moment je bil sicer prisoten v celotnem dvajsetletnem obdobju do druge svetovne vojne, ni pa bil osrednje gonilo in cilj likovnega delovanja v Mariboru.⁵ Otvoritvene besede generala Maistra so bile tudi polne vznesenosti in sprevergle so se v pretirano, nekritično hvalo, ki so jo povzeli tudi drugi, strokovno nepodkovani pisci. Bolj zmeren je ostajal Makso Šnuderl, ki je sicer pripisal razstavi velik pomen, z očitkom, da so organizatorji pozabili na njen globlji umetniški pomen. Zapisal je tudi, da je razstava sestavljena iz zbirke slik v Mariboru in okolici živečih umetnikov, da pa marsikatero delo ne bi smelo biti razstavljeno. Med drugim je še zapisal:

Zdi se mi, da pomeni ta razstava tretjo zmago nad useljenim nemštvom v Mariboru: Maistrova zasedba, Nučičevo gledališče, Cotičeva razstava! Bali smo se, da ta prva naša umetniška razstava v našem Mariboru ne bo našla onega pravega razumevanja, kakršnega smo si želeli, toda hvalabogu, varali smo se! Kljub skrajno slabemu in neugodnemu vremenu jo obišče dan za dnem čez sto oseb. Istotako je s prodajo. Od razstavljenih umetnin jih je že danes prodanih prav lepo število in kdor si še misli nabaviti to ali ono razstavljeno sliko, se mora požuriti, da ne bo prišel prepozno, ko bo že vse boljše oddano.⁶

Prva razstava likovne umetnosti v Mariboru, ki je obsegala 184 umetnin 28 umetnikov je, kot lahko razberemo iz Šnuderlovega zapisa, umetniško in gmotno vendarle preseгла pričakovanja.

5 Prav nejasnost idejnih konceptov, na katerih naj bi deloval umetniški klub Ivan Grohar, kaže, kako hitro se je inicialna ideja izčrpala, po dveh ali treh letih pa celo postala moteča. Na to kažejo tudi spori med mariborskimi ustvarjalci. V Andrej UJČIČ, *Položaj upodablajoče umetnosti med obema vojnoma v Mariboru, Katalog Umetnostne galerije Maribor*, Maribor 1984, p. 5.

6 Makso ŠNUDERL, Nekaj misli ob otvoritvi I. umetniške razstave v Mariboru, *Tabor* I/90, 1920, p. 1.

Veliko razstavljenih umetnin so tudi prodali. Vse to je dokazovalo, da se Maribor želi vključiti v intenzivnejše likovno življenje. Ob prvi umetniški razstavi se strokovna kritika ni oglasila, tudi glavni organizator razstave Viktor Cotič je v kulturnem vestniku Zrnje med drugim zapisal: »In kakšna so ta dela? To prepustim tebi, moj narod, da ti sodiš, da ti ceniš, a še eno, podpiraj ideal, ki je tako svet in čist.«⁷ V enem od poznejših zapisov je Šnuderl o kritiki zapisal: »Kakšno spričevalo je dobila ta razstava, tega zaenkrat še ne smemo vpraševati. Kdo bo zahteval takoj eleganco od otroka, ki je pravkar shodil? Za Maribor je bila dobra, kjer je vsaka kaplja v kulturni suši dobrodošla in ker je bila prvi korak otroka, četudi se še morda ne drži.«⁸ Kljub odsotnosti strokovne kritike pa lahko ugotovimo, da so bile moči nastopajočih neizenačene in umetnostnonazorsko precej konservativne.

Dogodek je vzpodbudil ustanovitev Umetniškega kluba Grohar, ki je združeval slovenske likovne umetnike v mestu. Prvi predsednik Umetniškega kluba je bil Viktor Cotič, podpredsednik je bil Ivan Karlovič Janovsky, tajnik Franjo Stiplovšek, blagajnik Franc Kranjc, odbornica Avgusta Šantl, častni član pa je bil Rudolf Maister. Vanj so se vključili slikarji in kiparji, ki so študij končali na umetnostnih akademijah v Pragi in Zagrebu. Klub je organiziral slikarske tečaje in skrbel za vsakoletne slikarske in kiparske razstave. Že kmalu pa so se lotili ustanovitve strokovne knjižnice in sicer tudi tako, da so posamezniki darovali klubu knjige umetniške vsebine. O ustanovitvi kluba je poročevalec v Taboru zapisal: »Ivan Grohar je živel v dolini šentflorjanski lačen in žejen, reven in zapuščen. In vendar so se zbrali raztreseni umetniki in se spomnili njega, ki naj bi združil umetnike na naši severni meji v strokovno zvezo. Pomemben je ta dan v kulturnem življenju tega dela naše domovine, kjer je bilo zasejane toliko ljulike med žito.«⁹ Po dolgih letih so se torej zbrali likovni umetniki in se spomnili Ivana Groharja ter umetniški klub poimenovali po njem.

Septembra 1921 sta se na novi razstavi v gornjih prostorih mariborskega gledališča predstavila mlada člana Groharja Nande Vidmar in Franjo Stiplovšek, zastopnika modernejše smeri. Stiplovška je kritika ocenila kot mirnejšega, njegova dela pa

bolj izgotovljena. Naglasila je njegov smisel za barve ter masivnost in pastoznost, s katerima je stopnjeval plastiko predmeta. Očitno so predstavljala Stiplovškova dela s te razstave še kratkotrajni dolg impresionizmu. Nandetu Vidmarju pa je kritika napovedovala prihodnost na grafičnem področju.¹⁰

Na naslednji skupni predstavitvi ob Pokrajinski obrtni razstavi v telovadnici dekliške meščanske šole leta 1922 je razstava že pokazala, da se je v Groharju izvršila selekcija, ki je pokazala, da je Maribor v likovni umetnosti napredoval.¹¹ Hkrati pa je razstava nakazala vse večji razkorak med starejšimi in mlajšimi člani.

Istega leta se je 12 Groharjevih članov udeležilo velike jugoslovanske razstave ob kraljevi poroki v Beogradu. Razstavljali so: Viktor Cotič, Ivan Janovsky, Ivan Kos, Vilko Apih, Egon Baumgartner, Ivan Hollega, Pipo Peteln, Franjo Stiplovšek, Ante Trstenjak, Avgusta Šantel, Henrika Šantel in Josip Tscharre.

Od 4. do 16. novembra je v dvorani moškega učiteljskega potekala IV. umetniška razstava kluba Grohar – kolektivna razstava Antona Gvajca. Breda Ilich-Klančnik je o Gvajčevi razstavi zapisala:

Čeprav se Gvajčeva prisotnost v mariborskem likovnem življenju razteza še v trideseta leta, je ostajal njegov opus v formalnem in vsebinskem smislu do konca nespremenjen ter se ni niti za las odmaknil od pustih, okorelih, in realističnih šablon in dunajskega akademizma... Gvajčeva, v akademski realizem zaprta ustvarjalnost, seveda ni imela na mlajše generacije nikakršnega vpliva, pri publiku pa je vse do konca uživala nezmanjšano občudovanje.¹²

No, to občudovanje se kaže tudi v prodaji njegovih slik in seveda v umetniškem okusu takratnega Maribora. Tako je največji uspeh v prodaji umetnin dosegel prav Anton Gvajc, ki je menda na eni sami razstavi prodal kar tri četrtine svojih slik.¹³

7 Utisci sa I mariborske umjetničke izložbe, *Zrnje*, I/12, 1921, pp. 93–96.

8 Makso ŠNUDERL, Mariborska kulturna bilanca, *Tabor*, II/145, 1921, p. 2.

9 Umetniški klub »Grohar«, *Tabor*, I/93, 1920, p. 1.

10 Breda ILICH-KLANČNIK, *Likovno življenje med obema vojnama v Mariboru - prvo desetletje*, Katalog Umetnostne galerije Maribor, Maribor 1984, p. 10.

11 Radivoj REHAR, Umetniški paviljon v Mariboru, *Tabor*, II/216, 1922, p. 2.

12 Breda ILICH-KLANČNIK, *Likovno življenje med obema vojnama v Mariboru - prvo desetletje*, Katalog Umetnostne galerije Maribor, Maribor 1984, pp. 11–12.

13 Andrej UJČIČ, *Položaj upodabljalno umetnosti med obema vojnama v Mariboru, Likovno življenje med obema vojnama v Mariboru - prvo desetletje*, Katalog Umetnostne galerije Maribor, Maribor 1984, p. 6.

Ob koncu leta je bil Groharjev gost Nemeč Johannes Hepperger. Makso Šnuderl je v Jutru 28. decembra 1922 ob tem gostovanju zapisal: »Najmanj pa je v redu dejstvo, da objavlja Grohar poleg slovenskih za gosta nemške, in to celo gotične lepake! Bojim se, da bo klub s takim delom zapravljal velik del simpatij.« Žal so bili taki »spodrseljaji« del mariborskega vsakdana še dolga leta po prevratu.

Očitno pa je postajalo, da se likovna umetnost v Mariboru ne bo mogla razmahniti, dokler mesto ne dobi umetnostne galerije. Gostovanje po raznih dvoranih in telovadnicah je umetnosti jemalo velik del njene prave vrednosti, zato je Umetniški klub Grohar hotel ustanoviti umetniški paviljon in galerijo ter umetniško šolo. Občina je že leta 1923 reagirala na aktivnost Umetniškega kluba Grohar, saj mu je brezplačno odstopila zemljišče na Zrinjskega trgu (danes Trg Borisa Kidriča) za gradnjo umetnostnega paviljona. Klub je v tem letu pripravil Japonsko noč, dobiček te prireditve pa je namenil bodoči graditvi umetniškega paviljona. Poročevalec je v Taboru ob tem dogodku zapisal:

Plakati, delo znanega mariborskega umetnika Viktorja Cotiča viso po plakatnih stenah. Oznanjajo veliko umetniško predpustno prireditev mariborskih umetnikov – združenih v klubu Grohar, ki se bo vršila 20. januarja 1923 v Götzovi dvorani. Ves Maribor se z mrzličnim razpoloženjem pripravlja za to veliko prireditev, ki bode prekašala vse, kar se je podobnega že vršilo pri nas. Spominjamo se pri tem na poezijo parkov v luninem svitu, na čudovite nočne metulje in še čudovitejše ptice, na kresnice, lampijone, na zmaje grotesknih oblik in predvsem na tihe nežne geže (geishe). Vse to in še mnogo več bomo videli na japonski noči v Mariboru. Glavno, kar moramo omeniti pa je, da je ves čisti dobiček namenjen projektirani zgradbi umetniškega paviljona v Mariboru.¹⁴

¹⁴ Japonska noč, *Tabor*, IV/12, 1923, p. 3.

Katoliška Straža je ob tem takoj reagirala. Poročevalec je zapisal:

Je to umetnost? Kakor slišimo pripravljajo gospodje umetniškega kluba Grohar posebno plesno prireditev imenovano Japonska noč. Ne vemo, če je v skladu s cilji in stremljenji slovenskega umetniškega kluba, da potroši denar in energijo za eno samo pretirano plesno zabavo, ljudem pa natvezuje, da hoče povzdigniti umetniški dom.¹⁵

Kakorkoli, Japonska noč je bila dobro obiskana. Dobro obiskana pa je bila tudi naslednja prireditev Groharjevcev – Bohemski večer. Kljub temu da so se likovni umetniki združeni v Umetniškem klubu Grohar zavedali, da bodo lahko širili zanimanje za umetnost le, če bodo imeli stalen primeren prostor, ki bi ga preuredili v razstavišče, so vse bolj očitna notranja nesoglasja v klubu onemogočala ureditev stalnega umetniškega paviljona. Svoje pa je prispevalo tudi pomanjkanje sredstev. V drugi polovici dvajsetih let so želeli pridobiti v razstavne namene kavarno v parku. Kljub posredovanju Rudolfa Maistra jim ni uspelo.¹⁶ Tako so se morali ljubitelji likovne umetnosti v Mariboru za svoje prostore boriti še več kot trideset let. Zaradi težav s prostori so ljubitelji likovne umetnosti pomagali umetnikom tudi tako, da so po vzoru dunajskih, zagrebških in drugih salonov za stalne umetniške razstave odprli v Mariboru tudi več lokalov, ki so jih namenili stalnim razstavam; tako tudi v Šolski ulici (danes Ulica 10. oktobra), kjer je tvrdka Ernesta Zelenka poleg svoje trgovine uredila občiren razstavni prostor. Razstavni prostor je uredil tudi knjigovez Vahtar v Gosposki ulici.

¹⁵ *Straža*, XIV/141, 1922, p. 3.

¹⁶ Dopis mestnemu magistratu 13. VI. 1928, PAM, MOM, št. škatle 288, št. spisa 16260.

Leta 1923 so bile Groharjeve gostje zagrebške umetnice z izdelki umetne obrti. V maju istega leta pa so v veliki kazinski dvorani razstavljali še ljubljanski umetniki, ki so delovali združeni v klubu Vesna. To je bila hkrati tudi prva razstava ljubljanskih umetnikov v Mariboru. Ta in naslednje razstave kažejo na to, da so mariborski in ljubljanski likovniki med seboj redno sodelovali. Tako je Maribor mogel spoznavati likovna dela umetnikov, ki so se povzpeli na vrh slovenske likovne ustvarjalnosti. Ob tem se velja spomniti, da je bilo sodelovanje na drugih področjih kulturnega delovanja med mestoma precej slabše, tako npr. na področju gledališkega sodelovanja.

Po že tradicionalni obrtni razstavi, kjer so se člani predstavili s svojimi slikarskimi in kiparskimi deli, je bila konec leta 1923 še kolektivna razstava akademskega slikarja Anteja Trstenjaka, ki se je Mariborčanom predstavil še večkrat. Ljutomerski rojak, ki je študiral v Pragi in v Parizu, je najpogosteje razstavljal pokrajinske motive v olju, akvarelu in pastelu iz Slovenskih goric, Prekmurja in Prlekije. Trstenjak je s to samostojno razstavo sprožil tudi prva ostra generacijska nasprotja med Groharjevimi člani, hkrati pa je napovedal še odločnejši prodor mlajše generacije.¹⁷

Aprila naslednjega leta je bila v kazinski dvorani umetniška razstava Kluba mladih iz Ljubljane. Razstava je obsegala več kot sto del. Med drugim so razstavljali: Tone Kralj, France Kralj, Božidar Jakac, Fran Zupan, Ivan Napotnik in Tine Kos.¹⁸ Da bi mariborska publika lažje dojela bistvo ekspresionističnega izraza, sta Stiplovšek in Šnuderl v okviru Ljudske univerze pripravila predavanji. Stiplovšek je govoril *O večnem iskanju forme v umetnosti*, Šnuderl pa *O nujnosti ekspresionističnega izražanja*. Kljub prizadevanjem predavateljev in

naklonjenosti kritike pa Ljubljanci s svojo VII. razstavo Kluba mladih niso imeli uspeha.

Spori med starejšimi (Cotič, Gvajc) in mlajšimi umetniki (Trstenjak, Pirnat, Kos) ter nejasnost idejnih konceptov, na katerih naj bi deloval Grohar, so v letu 1924 povzročili, da so mladi mariborski umetniki, praški diplomant Ivan Kos, Franjo Stiplovšek in zagrebški študent Nikolaj Pirnat, ustanovili mariborski Klub mladih. Sergej Vrišer je o ustanovitvi novega umetniškega kluba zapisal:

Tako so si sčasoma stali nasproti slikarji, ki so še prisegali na akademski realizem in zapoznili impresionizem, na drugi strani pa mladi umetniki, ki so se oblikovali ob vzorih ekspresionizma, nove stvarnosti in sodobnih kolorističnih prizadevanj. Razlike v umetnostnih pogledih so nujno vodile k nesoglasjem.¹⁹

V kazinski dvorani so se od 28. septembra do 19. oktobra mladi umetniki s svojimi deli tudi predstavili. Božidar Borko je ob razstavi zapisal: »Združili so se trije umetniki, mladi, borbeni, v dno duše preverjeni, da je umetniško delo več kot gmotna vrednota, da je to kos duše, ki kaže odtise individualnega iskanja lepote in resnice ter odtise časa in naroda.«²⁰ Nastop te trojice je dal dokončno vedeti, da so Groharju, klubu rokodelcev in obrtnikov, kot ga imenuje Šnuderl, šteti dnevi.

V stremljenju, da pomaga pri likvidaciji notranjih sporov, je Viktor Cotič kot predsednik kluba odstopil. Novi predsednik je postal zastopnik starejše struje impresionistov, Anton Gvajc. Ob koncu leta je Grohar pripravil še zimsko razstavo grafik in akvarelov. Po tej decembrski razstavi pa je delo Umetniškega kluba

17 Breda ILICH-KLANČNIK, *Likovno življenje med obema vojnama v Mariboru – prvo desetletje*, Katalog Umetnostne galerije Maribor, Maribor 1984, p. 12.

18 Otvoritev razstave »Kluba mladih« v Mariboru, *Jutro* V/93, 1924, p. 3.

19 Sergej VRIŠER, *Likovna umetnost v Mariboru, Maribor skozi stoletja*, Razprave I., Maribor 1991, p. 630.

20 Božidar BORKO (I-us Ignotus), Otvoritev umetnostne razstave Kos-Pirnat-Stiplovšek, *Tabor* V/222, 1924, p. 3.



Plakat umetniške razstave Kluba mladih v kazinski dvorani, otvoritev 16. aprila 1924, avtor plakata Franjo Stiplovšek, zbirka UKM



Plakat umetniške razstave Kluba mladih: Ivana Kosa, Nikolaja Pirnata in Franja Stiplovška, v kazinski dvorani, avtor plakata Franjo Stiplovšek, zbirka UKM

Grohar zamrlo. Tako v letu 1926 o Groharju ni več nobenih poročil.

V Mariboru živeči likovni umetniki so vendarle čutili potrebo po potrditvi svojega dela pred občinstvom. Tako so se novembra 1926 z več kot 80 deli v kazinski dvorani predstavili Viktor Cotič, Ivan Kos, Nikolaj Pirnat, Janez Mežan in Lojze Žagar. V Taboru o dogodku lahko preberemo, da je razstavo slavnostno odprl Makso Šnuderl, ki je v nagovoru poudaril,

/.../ da tudi mariborske razstave kažejo razvoj povojne umetnosti; medtem ko smo videli na

prejšnjih razstavah v tej dvorani revolucijske zaletе, iskanje nekih novih oblik in zapostavljenje vsebine v prid zunanjemu materialnemu izrazu, se opaža na zadnjih razstavah že ustaljenost in umirjenost. Bile so razstave, ko naše občinstvo ni razumelo umetnikov, na tej razstavi govori zopet čista doživljena lepota. Zato se je nadejati, da bo prinesla nova razstava našim domačim umetnikom mnogo moralnega in gmotnega uspeha.²¹

²¹ Otvoritev umetniške razstave v Mariboru, *Tabor* VII/253, 1926, p. 3.

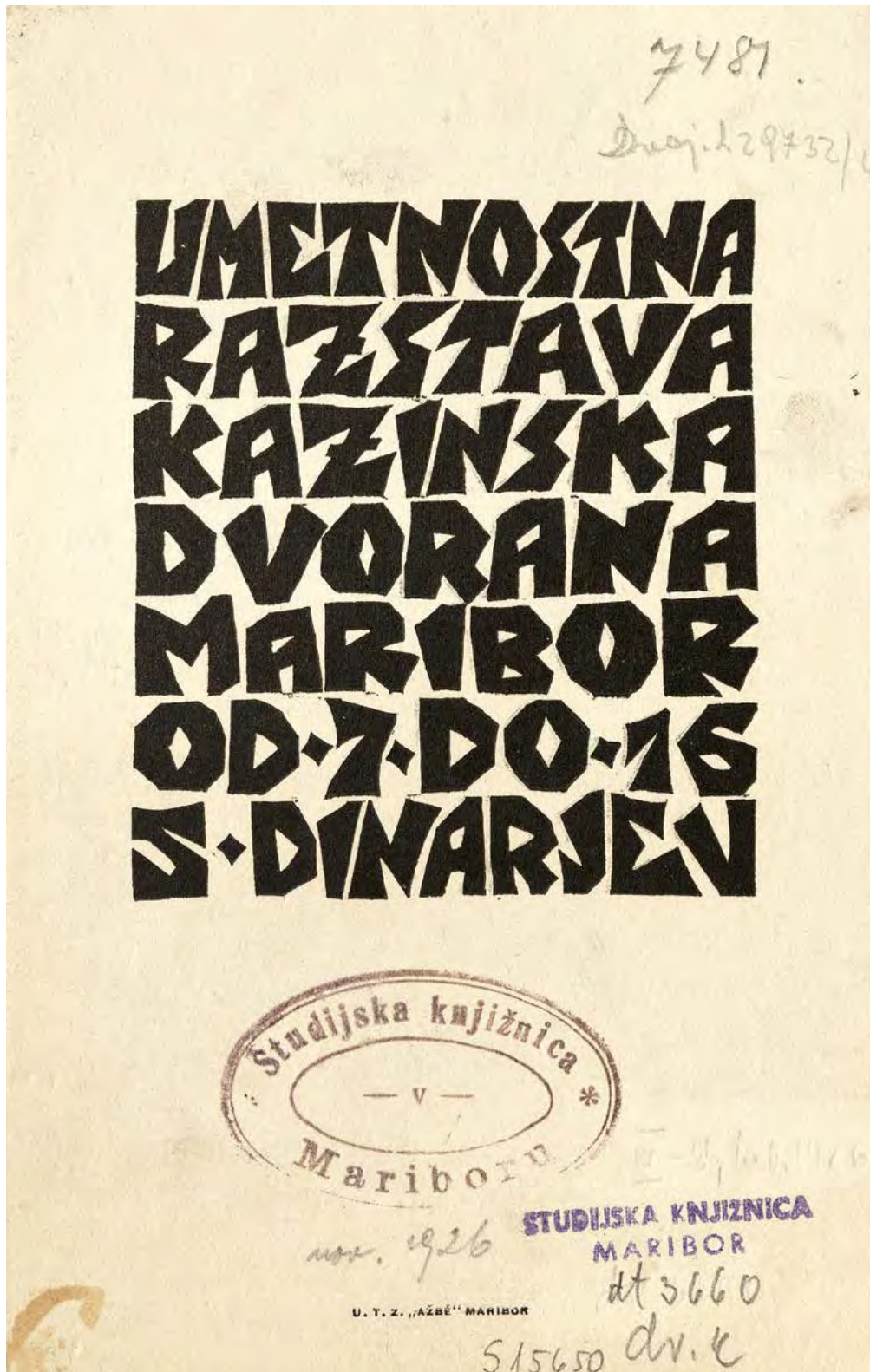


Naslovnica kataloga VII. Umetnostne razstave Kluba mladih [1924], zbirka UKM

Od 27. novembra do 5. decembra istega leta se je v kazinski dvorani predstavil še Ante Trstenjak, ki se je v tem času izpopolnjeval v Parizu. Razstava je obsegala okoli 50 del v olju, akvarelu in pastelu. Prevladovali so pokrajinski motivi iz Prlekije. Trstenjak je bil član Umetniške družine v Pragi in član Salon d'automne v Parizu. Čeprav se je s svojimi deli v Mariboru predstavljal le občasno, je

bilo občinstvo z njegovim delom, ki je nastajalo v Parizu, Italiji, Pragi in drugje, dobro seznanjeno. Tisk je pogosto poročal o njegovih uspehih v tujini.

Razstave likovne umetnosti so bile v naslednjih letih vse redkejše. Tako je bila leta 1929 le ena razstava, o kateri pa je zapisal poročevalec v Mariborskem večerniku Jutra, da ni bila dovolj enotna in dovolj



Naslovnica vabila na Umetnostno razstavo med 7. in 16. novembrom 1926 v Kazinski dvorani, zbirka UKM

skrbno organizirana.²² Ni bilo sledu o nekdanji iniciativnosti, niti o klubu Grohar in tudi zamisel umetniškega paviljona in šole je padla v pozabo. Vzrokov za nastalo mrtvilo je bilo več. Poleg omenjenega nesoglasja med umetniki je svoje

prispevala tudi gospodarska in politična kriza v državi, ki je uničujoče vplivala tudi na kulturo, na prosveto in umetnost. Umetnikom je zmanjkalo poleta in volje do zbliževanja z javnostjo.

²² Naše kulturno življenje, MVJ III/31, 1929, p. 2.

2. Obdobje od 1930 do 1941

Šele začetek novega desetletja je premaknil mariborsko likovno situacijo iz tako rekoč mrtve točke. Konec leta 1931 so na pobudo slikarja Janeza Mežana ustanovili novi umetniški klub, imenovan Brazda. Novi klub likovnih umetnikov, ki ga je vodil Radivoj Rehar,²³ je nastal z namenom, da nadaljuje tradicijo kluba likovnih umetnikov Grohar in da povabi vse na bivšem Štajerskem živeče slikarje in kiparje k sodelovanju.

Tako kot pri Groharju lahko tudi v novem klubu hitro ugotovimo, da Brazda deluje predvsem kot organizator razstav svojih članov in gostov, ne zasledimo pa trdnejšega programskega koncepta.

Slikarji Brazde so bili realisti (Anton Gvajc), zastopniki ekspresionizma (Ivan Kos, Karel Jirak) in impresionisti, med njimi Albert Sirk. »Večino članov Brazde družijo zato neka skupna svojstvenost, ki je vsekakor najbolj sodobna«, beremo v Mariborskem večerniku Jutra 30. novembra 1934.²⁴

Že 6. decembra 1931 so se občinstvu predstavili vsi mariborski in okoliški slikarji in kiparji, ki so bili organizirani v novem umetniškem klubu. Razstavljali so Viktor Cotič, Anton Gvajc, Karel Jirak, Ivan Kos, Janez Mežan, Franc Ravnikar, Albert Sirk in Ante Trstenjak. Razstava, ki je bila v mali dvorani Uniona, je bila organizirana pod pokroviteljstvom mariborskega mestnega župana. V Mariborskem večerniku Jutra so v poročilu o otvoritvi zapisali:

Ta razstava nam dokazuje, da se v skritih zatišjih naših likovnih umetnikov ustvarja marsikaj, kar bo imelo stalno vrednost. Nekaj tega je zbrala ta razstava in postavila pred mariborsko javnost, toda dela bodo na ogled samo do 19. t. m., nato bodo spet romala v ateljeje in stanovanja onih, ki so jih napravili. Malo bo obiskovalcev, ki se bodo še kdaj spomnili nanje. In vendar bi bilo potrebno, da bi tudi bodoči rodovi mogli spoznavati prve začetke slovenske likovne umetnosti v Mariboru. Po njih bi šele mogli presoditi stremeljenja osvobodjene obdravske slovenske prestolnice in razumeti, da je stremela kvišku na vseh koncih in krajih in da se je

pravilno zavedala ne le svojega političnega, ampak tudi kulturnega poslanstva...²⁵

Z ustanovitvijo novega društva se je torej spet odprlo vprašanje umetnostne galerije v Mariboru. Še pred koncem leta 1931 so člani odbora kluba poslali Mestnemu občinskemu svetu v Mariboru dopis, kjer so v prošnji za nakup slik med drugim zapisali:

Upoštevajoč dejstvo, da je mestna občina naša največja in najvažnejša avtonomna oblast v Mariboru in v vsej bivši mariborski oblasti, se obračamo na slavni mestni občinski svet s prošnjo, da bi iz občinskih sredstev odobril nakup nekaterih umetnin, ki so razstavljene na sedanji prvi razstavi kluba ‚Brazde‘. Za našo gledališko umetnost, za glasbo, stavbarstvo, prosveto vseh vrst itd. je mestna občina v teh dvanajstih letih po osvobojenju žrtvovala zelo veliko, ničesar pa ni doslej še žrtvovala za našo likovno umetnost, dasi je tudi ona neobhodno potrebna razvoja in eksistence, ako hočemo, da bo Maribor v vseh kulturnih in umetnostnih panogah resnično narodno središče. Bilo bi tedaj nujno potrebno, da bi mestna občina poskrbela za to, da dobi naše mesto čimprej vsaj skromno umetnostno galerijo, ki bi se z malimi vsakoletnimi dotacijami dala brez vidnih bremen ustanoviti. Zaenkrat, dokler zanjo še ni primernih prostorov, pa naj bi se nakupljene umetnine uporabile za okrasitev magistratnih dvoran in uradov... Mnenja smo, da bi se iz rednih postavk dala najti vsaj skromna vsota, s katero bi se kupilo vsaj po eno delo od vsakega umetnika, ki je zastopan na sedanji razstavi. Mestna občina bi z nakupom teh del v znatni meri podprla naše umetnike in novi klub ‚Brazda‘, ki stoji pred veliko nalogo vzpostaviti nove stike med našo likovno umetnostjo in javnostjo in bo zato že februarju prihodnjega leta priredil svoje razstave v Celju in drugod po naši ožji domovini.²⁶

Mestni občinski svet je pokazal razumevanje do novega kluba in je na seji upravnega odbora, 16. januarja 1932 odobril, da se nakupijo sledeče slike: Viktor Cotič: *Breg na Ribnici*, Janez Mežan: *Ribniška jezera*, Ivan Kos: *Lepa jesen*, Albert Sirk: *Škopje*, Ante Trstenjak: *Koča v Goricah*, skupaj za ceno 3200 din.

Brazda v naslednjem letu ni pripravila nobene razstave. 22. oktobra 1932 pa zasledimo prvo

²³ Predsednik novega kluba ni bil likovni ustvarjalec, temveč publicist in književnik Radivoj Rehar. Rehar je zagotovil likovnim manifestacijam v Mariboru v tridesetih letih izjemno publicistično vrednotenje. Predvsem je sam objavil veliko člankov in nekaj konceptualnih študij o likovni problematiki. V teh člankih je še posebej poudarjal obmejno nacionalno-kulturno vlogo kluba.

²⁴ Naša likovna umetnost, *MVJ*, VII/274, 1934, p. 4.

²⁵ Za ustanovitev Umetnostne galerije v Mariboru, *MVJ*, V/279, 1931, p. 2.

²⁶ Umetniški klub Brazda - prošnja za nakup slik, 15. dec. 1931, PAM, MOM, št. škatle 346, št. spisa 26560.

slovensko fotografsko razstavo v Mariboru. Tako je Fotografski klub Ljubljana razstavljal najboljša slovenska dela z namenom, da bi tudi tako spodbudil mariborske fotografske amaterje, da bi se organizirali po zgledu ljubljanskih v društvo.²⁷

Na likovnem področju ni zaostajala Ljudska univerza, ki je spomladi 1933 slovensko likovno umetnost predstavila v veliki kazinski dvorani. Prisotnost zastopnikov kulturne javnosti in oblasti pa tudi besede Riharda Jakopiča so tej razstavi dajali poseben pomen.²⁸ Razstava je bila hkrati znamenje povezovanja Maribora v slovenski likovni razvoj.

V času Mariborskega tedna od 5. do 18. avgusta istega leta je Muzejsko društvo organiziralo tudi razstavo starih slik in skulptur, deloma iz svoje galerije in deloma iz zasebnih zbirk. Med starejšimi razstavljalci so lahko obiskovalci občudovali dela Svobode, Hackla, Pistorja, Hohenberga, Hansona, Uitza, Amesederja, Roedlerja idr. Med modernimi avtorji pa dela Gvajca, Kosa, Sirk, Jiraka.

Čeprav je bila Brazda osrednje društvo likovnikov, se je leta 1933 povezala skupina slikarjev pod imenom Petorica. Tako so se slikarji Zoran Didek, Karel Jirak, Ivan Kos, France Košir in Albert Sirk

prvič predstavili mariborskemu občinstvu konec leta 1933 v terasni dvorani hotela Orel. Koncept razstave Človek ceste in človek v naši pokrajini je odkrival socialno-kritična hotenja avtorjev, ki pa so se zadovoljila bolj s pripovednostjo kot z vsebinskim in formalnim angažmajem.²⁹ O prvi slikarski razstavi kluba Petorice lahko preberemo v Mariborskem večerniku Jutra 23. decembra 1933 sledeče:

V terasni dvorani hotela Orel se danes zaključila prva slikarska razstava novega mariborskega umetniškega kluba Petorice. Novi klub si je nadel nalogo hoditi skupna pota v slikarstvu, pota, ki vodijo k naši pokrajini in človeku v njej. Klub sestavljajo akademski slikarji profesorji Zoran Didek, Karel Jirak, Ivan Kos, Franjo Košir in Albert Sirk, ki delujejo sicer v Mariboru, Celju, na Ptuj in v Sv. Lenartu v Slovenskih goricah. Razstava sama je dokazala, da je med člani kluba tudi tesna notranja vez in je bila zato morda najbolj enotna med vsemi dosedanji v našem mestu. Slikarji, ki so tu razstavili svoja dela, so večinoma že znani naši javnosti. Jirak, Kos in Košir so na primer razstavili svoja dela tudi že letos poleti o priliki prireditve Mariborskega tedna.³⁰

²⁷ Prva slovenska fotografska razstava v Mariboru, *MVJ*, VI/20, 1932, p. 2.
²⁸ *Katalog Umetnostne galerije Maribor*, Maribor 1970, p. 27–28.

²⁹ Naši mladi umetniki, *Borba I/1*, 1933, p. 3.

³⁰ Naša likovna umetnost. Prva slikarska razstava kluba Petorice, *MVJ*, VII/23, 1933, p. 5.

Razstava, ki je ne bom pozabil

Spominjam se ocene, ki sem jo napisal ob razstavi peterice. V prvem nadstropju, na vrhu hotela Orel, v prostorih restavracije, je bil urejen razstavni prostor, ki je bil za ta namen prav primeren, saj je bil sredi mesta in so ljudje tudi sicer radi hodili tja. Tu se je za razliko od kavarne Astoria, ki je bila nekoliko bolj tiha in umirjena, zbirala nekoliko bolj bučna mariborska publika, ki je hodila sem na slavnostne večerje. – Že takoj ob vhodu je bila kot nekakšen napis za serijo grafik, ki jih je razstavil Ivan Kos, velika slika berača v naravni velikosti. Njegove očitažoje oči so te zasledovale, kamor koli si šel. – Ne vem, ali je bilo pri tej sliki ali pri kateri drugi, ko sem za seboj slišal opombo, ki mi je bila všeč. Ozrl sem se in zagledal dvoje modrih, zelo modrih oči. Te oči pa so me spremljale š mnogo bolj kakor beračeve. Na vsak način se je bilo treba z dekletom seznaniti. A kako? Kasneje sem ugotovil, da imava skupnega znanca. To je bil Rudi Janhuba.

Jaro Dolar, Spomini. V preddverju literature. Maribor 1995, str. 102–103.

Na občnem zboru umetniškega kluba Brazda julija 1934 so za predsednika ponovno izvolili Radivoja Reharja. Določili so tudi program delovanja kluba in pozvali vse na Štajerskem živeče slikarje in kiparje, da se jim pridružijo.³¹

18. marca 1934 se je mariborskemu občinstvu predstavil ljubljanski slikar Miha Maleš.³² Z razstavo grafik je napovedal pestro leto, v katerem se je zvrstilo kar nekaj razstav.

Tako se je od 4. do 15. avgusta 1934 na III. Mariborskem tednu predstavil s kolektivno razstavo akademski slikar Anton Gvajc. Radivoj Rehar je v Mariborskem večerniku Jutra o razstavi med drugim zapisal:

Razstava zavzema prostorno sobo in obsega 66 slik, samih olj. Prof. Anton Gvajc, nestor naših slikarjev v Mariboru, ima svojo smer, ki mu je gotovo prirojena in ji je zato ostal zvest skozi vse viharje zadnjih štiridesetih let, ki so pomenila v slikarstvu in sploh likovni umetnosti burno dobo revolucij.³³

Od 21. do 29. oktobra se je v Palači hranilnice Dravske banovine predstavil še Ante Trstenjak. Po Gvajčevi in Trstenjakovi razstavi so se novembra

mariborski umetniki predstavili v Ljubljani v Jakopičevem paviljonu. Razstavljali so Gvajc, Jirak, Kos, Košir, Sirk in Trstenjak. Razstava Mariborčanov pri kritiki ni bila najbolje sprejeta. France Stelé je pohvalil le Trstenjaka.³⁴

Še pred koncem leta so se v kazinski dvorani predstavili tudi ljubljanski slikarji in kiparji. V organizaciji razstave Antona Kosa so razstavljali: Matija Jama, Matej Sternen, Anica Zupanc-Sodnik, Hinko Smrekar, Rihard Jakopič, Niko Pirnat, Ivan Zajc, Tine Kos, Fran Klemenčič, Albert Sirk, France Gorše, Peter Loboda, Ivan Vavpotič in Maksim Gaspari.

9. decembra istega leta je bila v veliki kazinski dvorani otvoritev jesenske razstave članov Brazde. Razstavljali so France Košir krajine, Ivan Kos olja, akvarele in grafike, Albert Sirk olja, akvarele in grafike, Karel Jirak olja in pasteles in Vladimir Štoviček plastike. V Mariborskem večerniku Jutra lahko o otvoritvi razstave preberemo:

V nedeljo 9. t. m. je bila v veliki kazinski dvorani otvorjena letošnja jesenska razstava našega mariborskega

31 Brazda poživljena, *Slovenec* LXII/147, 1934, p. 4. Občni zbor umetniškega kluba Brazda, *Jutra* XV/3, 1934, p. 4.

32 PAM, MOM, škatla št. 387, št. spisa 2509.

33 Umetniški klub Brazda, *MVJ*, VIII/11, 1934, p. 4.

34 Meta GABRŠEK-PROSENC, *Likovno življenje med vojnama v Mariboru, Katalog Umetnostne galerije Maribor*, Maribor 1984, p. 19.

Umetniškega kluba »Brazde.« Številne predstavnike oblastev, društev itd. je pozdravil predsednik kluba, glavni urednik in pisatelj g. Radivoj Rehar. Razstava, ki vsebuje okoli 70 slik akademskih slikarjev Jiraka, Kosa, Koširja in Sirka ter več plastik akademskega kiparja Vladimirja Stovička, je posrečeno aranžirana in kaže deloma stvari, ki jih je klub razstavil nedavno na svoji prvi uradni razstavi v Ljubljani, deloma pa tudi čisto nove, ki niso bile doslej še nikjer razstavljene. Franjo Košir je razstavil 8 slik, večinoma krajinj (prevladuje Ptuj); Ivan Kos je zastopan z 20 slikami, olji, akvareli in grafikami, med katerimi so tudi portreti (podžupan in pisatelj Golouh, igralec Furjan itd.); Albert Sirk ima 15 olj, akvarelov in grafik in so zlasti zanimivi njegovi trije portreti (olje) pisatelja Reharja, pesnika Kocijančiča in igralca Danila; Karel Jirak je zastopan z 18 olji in pasteli, večinoma portreti (Skrbinšek, Rehar, Slavčeva, Udovičeva, itd.); Vladimir Stoviček je pa razstavil več plastik (bron, les in mavec) in se lepo predstavil mariborski javnosti.³⁵

Že spomladi naslednje leto (1935) so člani mariborske Brazde gostovali v Murski Soboti (10. do 18. marca) in v Celju (24. marca do 7. aprila). V Celju so se predstavili v Mali dvorani Celjskega doma Anton Gvajc, Karel Jirak, Ivan Kos, Franc Košir, Zoran Mušič, Albert Sirk, Vladimir Štoviček in gosta Dore Klemenčič ter Cvetko Ščuka. To je bila prva razstava, s katero so se mariborski umetniki predstavili v Celju. Razstava v Celju pa je bila le ena izmed razstav v nizu gostovanj, ki so jih načrtovali člani Brazde.

Jeseni istega leta so se slikarji in kiparji Brazde, med njimi Karel Jirak, Ivan Kos, France Košir, Zoran Mušič, Albert Sirk in Ante Trstenjak ter kiparji Gabrijel Kolbič, Josip Sarnic in Vladimir Štoviček spet predstavili Mariborčanom. Razstava, ki jo je odprl pisatelj Ivo Šorli, je bila najbogatejša izmed vseh dotodanjih razstav Brazde, tako po številu razstavljalcev, kakor tudi po kvaliteti razstavljenih del.³⁶ Poročevalec v Mariborskem večerniku Jutra je o četrti razstavi Brazde zapisal sledeče:

Naposled se je z idealizmom in požrtvovalnostjo naših likovnih umetnikov vendarle posrečilo ustvariti tudi iz Maribora torišče in središče uveljavljanja slovenskega slikarstva ter kiparstva. O tem nam pričajo redne razstave »Brazde« in njenih gostov, priča nam pa še posebno sedanja četrta, ki je po številu razstavljalcev najbolj raznolika in po kvaliteti del nedvoumno najboljša od dosedanjih domačega

kluba. Saj nam kaže kar slike šestih slikarjev ter kipe treh kiparjev.³⁷

Z razstavami v Mariboru in po Sloveniji se je Brazda močno uveljavila in tako postala postopoma pomemben dejavnik slovenskega umetniškega ter sploh kulturnega ustvarjanja in udejstvovanja. Leto 1935 pa je pomembno tudi po tem, da je bil ustanovljen Umetniški klub, ki je do okupacije povezoval v Mariboru vse kulturne dejavnosti od glasbe do literature, od likovne umetnosti do gledališča. Izbrane prireditve in nagrajevanje umetnikov na Umetnostnih tednih v letih 1937, 1939 in 1940 so bile močna vzpodbuda tudi za likovne ustvarjalce v mestu. Mariborski občinski očetje so namreč imeli nekaj smisla tudi za likovno umetnost, da so umetnikom omogočili študijska potovanja, da so nagrajevali njihova dela in jih tudi odkupovali.³⁸

V letu 1936 moramo omeniti tri pomembne razstave. Tako je bila od 21. maja do 1. junija v kazinski dvorani razstava slovenske likovne umetnosti, kjer so bili zastopani predvsem slovenski impresionisti z Rihardom Jakopičem na čelu.³⁹

V času Mariborskega tedna (od 1. do 9. avgusta) je Brazda pripravila posmrtno razstavo Antona Gvajca, ki je umrl leto prej v Brežicah.⁴⁰ S posmrtno razstavo so se mariborski umetniki poslovili od nekdanjega predsednika »Groharja«.

V novembru pa je v Beli dvorani Uniona potekala V. razstava Brazde. Razstavljali so Jirak, Kos, Mušič, Slapernik, Štoviček, Trstenjak in Sirk.⁴¹

Maja naslednje leto je potekala v kazinski dvorani umetniška razstava Alberta Sirka.⁴² To je bila prva Sirkova samostojna razstava v Mariboru.⁴³

37 Slikarska in kiparska razstava Brazde, *MVJ*, XVI/250, 1935, p. 2.

38 Maja VETRIH, *Kratek zgodovinski pregled. Novejša umetnost v severovzhodni Sloveniji*, Maribor 1970, pp. 23–30.

39 Ljubljanski slikarji razstavljajo, *Jutra*, XVII/115, 1936, p. 5; PAM, MOM, št. škatle 423, št. spisa 7281.

40 Anton Gvajc je bil rojen leta 1865 v Ljubljani. Najprej je študiral arhitekturo, nato pa še slikarstvo na dunajski akademiji. Kot begunec iz Trsta se je leta 1920 naselil v Mariboru, kjer je poučeval risanje in se kmalu pridružil klubu Grohar. Gvajc se je posvečal predvsem portretu, žanru in krajini in je v Mariboru samostojno razstavljal večkrat, tako leta 1922, 1927, 1930 in 1934.

41 *Piramida*, 8, dec. 1936.

42 Sirk razstavlja v Kazinski dvorani, *MVJ*, X/111, p. 2.

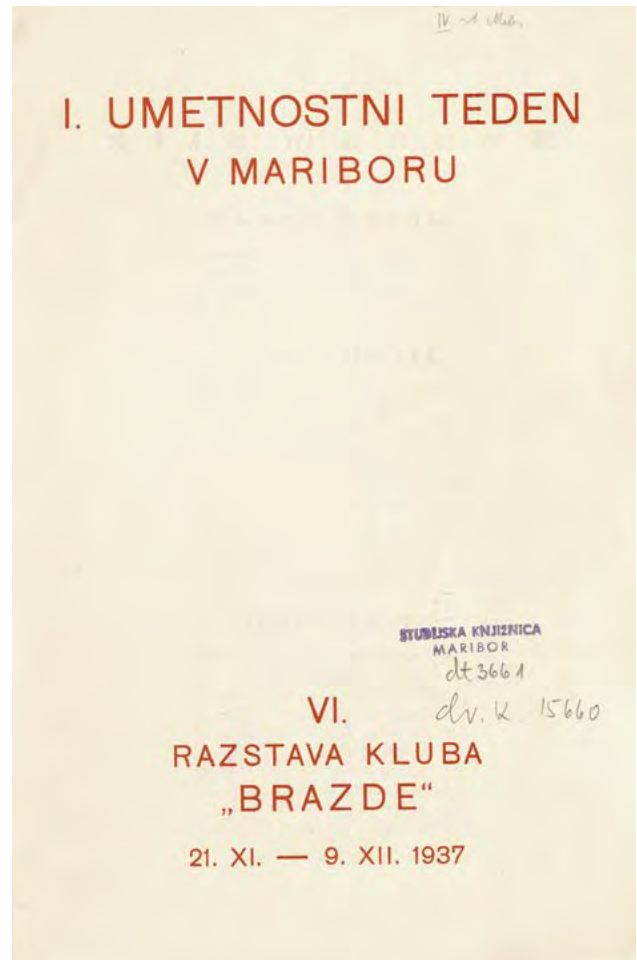
43 Albert Sirk, ki se je rodil leta 1887 v Sv. Križu pri Trstu se je šolal v Benetkah na Accademii Instituto di Belle Arti. Kot profesor risanja je najprej služboval na gimnaziji v Trstu, nato pa je, kot toliko drugih Primorcev, pribežal na Štajersko, kjer je v letih 1930–1937 poučeval na meščanski šoli pri Sv. Lenartu v Slovenskih goricah, nato pa do vojne na gimnaziji v Celju. Leta 1937 je prejel drugo nagrado na I. Umetnostnem tednu v Mariboru, prav tako drugo nagrado pa je prejel tudi na III. Umetnostnem tednu leta 1940.

35 Otvoritev razstave kluba Brazde, *MVJ*, XV/10, 1934.

36 Slikarska in kiparska razstava Brazde, *MVJ*, XVI/251, p. 2.



Plakat za peto umetniško razstavo kluba Brazde v Beli dvorani Uniona v Mariboru med 15. in 29. novembrom 1936, avtor linoreza Ivan Kos, zbirka UKM



Naslovnica zloženke I. Umetnostnega tedna v Mariboru, ki ga je organiziral klub Brazde med 21. novembrom in 9. decembrom 1937, zbirka UKM

V času od 21. novembra do 9. decembra 1937 je v veliki kazinski dvorani potekal I. Umetnostni teden. V napovedi dogodkov je poročevalec v Mariborskem večerniku Jutra 19. novembra zapisal:

Zunanji okvir tega umetnostnega tedna tvori slikovit in bogat program, ki obsega umetnostno razstavo z otvoritvijo dne 21. t. m. ob 11. uri, kjer razstavljajo mariborski likovni umetniki Franjo Golob, Karel Jirak, Ivan Kos, Albert Sirk, Vladimir Štoviček in Zoran Mušič. Nadalje literarni večer v sredo 24. t. m. ob 20. uri v dvorani Ljudske univerze. Na tem večeru bodo brali svoja dela Ivo Šorli, dr. Ivan Dornik, Ivan Potrč, Radivoj Rehar, Anton Ingolič in drugi. Glasbeni del bo zastopan z velikim godalnim in vokalnim koncertom dne 26. t. m. v veliki unionski dvorani, pri katerem sodelujejo poleg Ljubljanskega godalnega kvarteta še pevska društva Glasbena matica, Maribor, Jadran ter Drava in na katerem bodo izvajali dve nagrajeni še neizvajani deli. Ob zaključku tedna dne 27. t. m. pa bo v Narodnem gledališču premiera treh dr. Šnuderlovih skečev pod naslovom Lopovščina in sicer v režiji J. Koviča. Po predstavi pa bo zaključeni večer, na katerem

se bodo razglasile odločitve posameznih žirij, za najboljša dela mariborskih umetnikov na področju književnosti, slikarstva, glasbe, igranja s priključeno razdelitvijo razpisanih nagrad.⁴⁴

Iz zapisa je razbrati, da je bil I. Umetnostni teden zamišljen precej velikopotezno. Številne prireditve so prikazale obseg umetniške produktivnosti različnih umetnostnih področij, ki jih je predstavljal in združeval po posameznih zastopnikih Umetniški klub. Pobuda, izvedba in sploh uspešnost prireditev je pokazala, da je Maribor postal pravo kulturno središče. Te kulturne prireditve so bile še kako dobrodošle v obmejnem Mariboru, prav tako pa bi bile tudi danes, v povsem drugačnih časih. V skupini slikarjev je prejel prvo nagrado v višini 1.500 din Zoran Mušič za sliko *Ljubljanca*, drugo nagrado v višini 1.000 din je prejel Albert Sirk za *Bakerski zaliv*, tretjo v znesku 500 din pa Ivan Kos za *Pohabljenca*. Podelili pa so tudi potovalno nagrado, ki jo je prejel Karel Jirak.

⁴⁴ MVJ XVIII/264, 1937, p. 2; Mariborski »Umetnostni teden«, *Obzorja*, 1/5-6, 1938, pp. 192–193.

Umetnostne razstave v Sloveniji.



Umetnostne razstave v Sloveniji, karikatura Branka Zinauerja. Ker je zanimanje za umetnostne razstave dandanes zelo popustilo, prinašamo predlog, kako temu odpomoči. Brez godbe in variete programa ni mogoče uspeti! Zato naj bi se razstave prirejale pri pogrnjenih mizah. Ob zvokih godbe naj bi nastopale

gole plesalke, tu in tam naj bi visele tudi slike. Publiki naj bi umetniki sami stregli in od časa do časa obračali pažnjo gostov na razstavljenih delih. Če bi umetniki na ta način slike prodali, ne vemo. Eno pa je gotovo: razstave bi bile vedno dobro obiskane. Toti list 1(7), 1. junija 1938, str. 3.

Marca leta 1938 je v Kazinski dvorani razstavljal Dore Klemenčič.⁴⁵ To je bila njegova prva samostojna razstava, sicer pa se je v obdobju od leta 1935 do 1939 skupaj z Rajkom Slapernikom in Klavdijom Zornikom občasno pridružil razstavam Brazde. Vsi trije so veljali za predstavnike zmerne smeri kolorističnega realizma.

Resnično reprezentativno zastavljena razstava slovenske sodobne umetnosti pa je bila ob dvajsetletnici osvoboditve, ko je Umetniški klub organiziral prvo reprezentativno slovensko razstavo likovnih umetnikov.⁴⁶ Prva reprezentativna razstava slovenskih umetnikov leta 1938 v Mariboru ni bilo prvo gostovanje ustvarjalcev iz drugih krajev Slovenije v Mariboru. Res pa je, da v tako reprezentativnem številu in s takimi imeni slovenska likovna umetnost v Mariboru še ni nastopila pred letom 1938. V napovedi razstave lahko v Mariborskem večerniku Jutra 20. maja preberemo:

V okviru letošnjih proslav dvajsetletnice osvobojenja

⁴⁵ Dore Klemenčič, ki je bil rojen leta 1911 v Galiciji pri Celju in je leta 1934 diplomiral na umetniški akademiji v Zagrebu, je bil odličen risar in ustvarjalec, ki je v likovno ustvarjalnost vnesel tudi socialno komponento.

⁴⁶ Sergej VRIŠER, *Likovna dejavnost v Mariboru, Maribor skozi stoletja. Razprave I.* Maribor 1991, p. 631.

priredi Umetniški klub v Mariboru ob koncu pomladi v vseh unionskih dvorinah razstavo slovenskega slikarstva in kiparstva, ki bo po obsegu in pomenu največja od dosedanjih ne samo pri nas, ampak v Sloveniji sploh. Na razstavi bodo zbrana dela skoraj brez izjeme vseh slovenskih slikarjev in kiparjev sedanosti, od impresionistov do najmlajših surrealistov. Ker bodo dela pregledale posebne žirije strokovnjakov, bo razstava tudi v kvalitetnem oziru prvovrstna. S to razstavo se predstavi Mariboru prvič vse sodobno slikarstvo in kiparstvo Slovenije, zato bo dogodek, ki ne bo privabil samo domačinov, ampak tudi tujce, saj je zaproseno tudi že za polovično voznino na vseh naših železnicah. Maribor, ki je šele po osvobojenju dobil umetnostne razstave, je videl doslej že dela mnogih naših umetnikov, nikoli pa še ni imel pregleda čez našo umetnost kot celoto. Pa tudi Ljubljana sama zaradi nesoglasij med umetniki doslej še ni mogla organizirati prireditve v tako velikem obsegu in taki popolnosti.⁴⁷

Iz teksta lahko razberemo, da so bila na razstavi zbrana najpomembnejša dela vseh takratnih pomembnejših slovenskih slikarjev in kiparjev, od impresionistov do najmlajših surrealistov.

⁴⁷ Razstava likovne umetnosti v Mariboru, *MVJ*, XII/114, 1938, p. 3.

Likovna razstava mariborskih umetnikov



Tako, kot se naslov glasi,
na deski se je bralo,
ko društvo je umetnikov
razstavo svojo dalo.

V dvorani pa razstavljena
so bila le njih dela.
Med sohami deviškimi
njih dela so visela!

Mogoče bil naslov je ta
le za reklamne trike.
Saj vemo, da »kulturni vek«
ne briga se za – slike!

Likovna razstava mariborskih umetnikov (Zoran Mušič, Karel Jirak, Ivan Kos, Maks Kavčič in Fran Ravnika), karikatura Branka Zinauerja.

Toti list 1(21), 1. januarja 1939, str. 9.

Razstava, na kateri je bilo zbranih nad 150 umetniških del, pa je opozorila tudi na vso različnost tedanjih slovenskih likovnih pogledov, hkrati pa je gotovo prinesla predvsem mlajšim mariborskim umetnikom vzpodbudo in zaupanje v lastno iskanje v smeri modernega kolorizma (Maks Kavčič). Prav na tej razstavi in prvič v severovzhodni Sloveniji srečamo tudi dela Franceta Miheliča. Razstava je bila pomembna tudi zato, ker je s to razstavo Maribor prvič predstavil sodobno slikarstvo in kiparstvo Slovenije.

Ob koncu leta so se slikarji združeni v klubu Brazda predstavili še na tradicionalni jesenski razstavi, tokrat v mali dvorani Sokolskega doma (Unionska dvorana). V novo imenovani mali dvorani Sokolskega doma so razstavljali Karel Jirak, Maks Kavčič, Ivan Kos, Zoran Mušič in Fran Ravnika. Razstavo je odprl

predsednik kluba Radivoj Rehar, ki je v svojem govoru poudaril potrebo, da dobi Maribor čimprej razstavni paviljon in zadostno število ateljejev. Obljubil je, da bosta Umetniški klub in Brazda pripravila konkretno akcijo za uresničenje te dvajset let stare potrebe Maribora.⁴⁸ Radivoj Rehar je vprašanje mariborskega razstavnega paviljona sprožil tudi v časopisju. Žal je bolj konkretne akcije prekinila vojna. Maribor je moral počakati vse do 7. februarja 1954, ko je bila preurejena zgradba v Strossmayerjevi ulici 6 odprta za galerijsko dejavnost.

Marca 1939 se je v Beli unionski dvorani na prvi samostojni razstavi predstavil še Gvajčev učenec in Cotičev nečak Zlatko Zei. Rojen v Trstu leta 1908 je v svojem likovnem delovanju ostal zvest svojim

⁴⁸ Razstava mariborskih likovnih umetnikov otvorjena, *MVJ*, XII/278, p. 4; Likovna umetnost v Mariboru, *Jutro*, XIX/294, 1938, p. 7.

koreninam. V njegovih delih namreč prevladuje tipično primorski likovni svet.

Od 16. do 26. aprila je v Veliki Sokolski (Unionski) dvorani potekal II. Umetnostni teden. Razstavljali so Borut Hribar (dva portreta), Karel Jirak (7 olj), Maks Kavčič (4 olja), Ivan Kos (6 olj), France Mihelič (7 olj), Zoran Mušič (9 gvašev in eno olje), Lojze Šušmelj (akvarel, litografija, risba) in Zlatko Zei (dve temperi in akvarel). V napovedi razstave 24. januarja 1939 v *Večerniku* beremo:

Mariborski Umetniški klub je sedaj dokončno določil, da priredi svoj II. Umetnostni teden v času od 10. do 16. aprila letos. Pričel se bo na Velikonočni ponedeljek 10. aprila dopoldne z razstavo slik in kipov likovnih umetnikov s področja bivše mariborske oblasti, ki bo prirejena v muzejskih prostorih v Gradu. V torek 11. aprila zvečer bo koncert, na katerem se bodo igrala večinoma nova, nagrajena dela domačih skladateljev. V četrtek 13. aprila bo literarni večer, na katerem bodo brali svoja dela domači pesniki in pisatelji. V soboto 15. aprila bo v gledališču predstava po možnosti domačega dela, po predstavi pa bo družabni večer Umetniškega kluba z razdelitvijo literarnih, glasbenih, likovnih in igralskih nagrad. I. Umetnostni teden v Mariboru, ki ga je priredil Umetniški klub predlansko leto v jeseni, je pokazal, da sta naše mesto in naša pokrajina zares aktivna sotorca slovenske narodne umetnosti. Kakor prvo, tako je v glavnem omogočila tudi to drugo pomembno prireditev naša banska uprava z denarno subvencijo, iz katere bodo na podlagi predlogov posebnih žirij podeljene po tri nagrade za literaturo, glasbo, dela likovne umetnosti ter igralske kreacije, odnosno režije. Prva nagrada znaša 1500 din; druga 1000 din in tretja 500 din. Razen banske uprave so podprle akcijo Umetniškega kluba tudi še mariborska mestna občina in nekatere domače denarne, industrijske in trgovske firme, poseben prispevek je pa nakazal tudi Rotarski klub v Mariboru.⁴⁹

Še o nagradah s področja likovne umetnosti: prva nagrada 2.000 din se je razdelila na dva enaka dela in se je podelila Zoranu Mušiču in Francetu Miheliču, druga in tretja nagrada sta se združili in se razdelili na enaka dela, tako sta po 750 din dobila Ivan Kos in Maks Kavčič.⁵⁰

NEKAJ BESED O NAGRAJENCIH:

Zoran Mušič, ki se je rodil leta 1909 v Gorici, je bil eden izmed redkih slovenskih slikarjev iz povojne dobe, ki so pričeli svoje delo tam, kjer so našli izhodišče naši veliki predvojni mojstri, v impresionizmu.

In vendar gre njegov razvoj v čisto drugo smer, kakor je šel oni npr. Groharja, Jame, Jakopiča in drugih. Dočim je prišla njihova izhodiščna smer k nam več ali manj šele s posredovanjem nemškega impresionizma in ne naravnost iz Pariza, se je Mušič ogrel za svojo smer neposredno iz Pariza, čeprav skozi Zagreb. Mimo tega je ta njegov impresionizem privzel še nekaj kompozicijskih elementov ekspresionizma. Kompozicija je včasih tako več ali manj ekspresionistična, dočim je pojmovanje barve docela impresionistično. Mušiču je barva zopet glavno, včasih celo vse. V njej išče estetičnih harmonij na čustveni, razpoloženski podlagi, ne na pripovedovalni. Tako pot si z uspehom izbire lahko samo res močan talent, in Mušič je taka umetniška osebnost.⁵¹

Mušič se je po končanem učiteljsku v Mariboru vpisal na zagrebško akademijo. Od leta 1935 je bil član Brazde in od leta 1937 tudi član kluba Neodvisnih. Že v času pred drugo svetovno vojno je veliko razstavljal po Jugoslaviji (leta 1937 v Beogradu, leta 1938 v Ljubljani, leta 1939 zopet v Beogradu, leta 1940 v Zagrebu, leta 1940 v Mariboru). Skoraj na vseh razstavah je bil deležen ali največ pohvale ali pa vsaj največ pozornosti. Nagrajen pa je bil na vseh treh mariborskih Umetnostnih tednih.

49 II. Umetnostni teden v Mariboru, *Večernik*, XIII/24, 1939, p. 4.

50 Rezultati tekmovanja II. Umetnostnega tedna, *Večernik*, XIII/24, 1939, p. 5.

51 Radivoj REHAR, Razstava Zorana Mušiča in Karla Putriha, *Večernik*, XIV, 7. april 1940.

France Mihelič, ki je bil rojen leta 1907 v Virmašah pri Škofji Loki, je študiral na akademiji v Zagrebu v letih 1927–1931. Pred drugo svetovno vojno je bil profesor risanja v Kruševcu in na Ptujju.

Primitivna epika in mračna realnost pokrajine okrog Ptujja ter njeni prebivalci so v njem dobili edinstvenega interpreta. V inačicah Ptujjske Gore je razvil nove koloristične možnosti, ne da bi pri tem zanemaril breughlovsko vzdušje. Motiv mrtvega kurenta pa je postal za umetnika nekak stalni spremljevalec, simbol večnega prepletanja, porajanja in minevanja in je prerasel v času grozot druge svetovne vojne v simbol zgodovinskega pomena.⁵²

Ivan Kos je bil rojen leta 1895 v Radgoni. Študiral je na akademiji upodabljaljočih umetnosti na Dunaju in v Pragi. Zaposlen je bil kot profesor risanja na mariborski Klasični gimnaziji. V času ustanovitve in delovanja prvega mariborskega umetniškega kluba Grohar je bil Kos še študent ter se je tako udeleževal razstav kluba le kot gost. Med razstavljalci ga srečamo tudi na I. Umetnostni razstavi v Mariboru. Bil je med ustanovnimi člani Brazde in vse do leta 1941 njen blagajnik. Razen v okviru Brazde je razstavljal še s Petrico (1933), v letih pred njeno ustanovitvijo pa v mariborskem (1924) in ljubljanskem (1926) Klubu mladih. S Pirnatom in Stiplovškom se je povezal v Klub grafike.

Maks Kavčič se je rodil leta 1909 pri Sv. Trojici v Slovenskih goricah. V letih 1932–37 je študiral na oddelku zagrebške Akademije za likovno umetnost. Leta 1938 je postal član kluba Brazda. Istega leta je prvič razstavljal na veliki vseslovenski razstavi ob dvajsetletnici osvoboditve Maribora. V letih 1939–40 je razstavljal na skupinskih razstavah v okviru kluba Brazda. Maks Kavčič, ki velja za eno izmed osrednjih osebnosti mariborskega povojnega likovnega življenja, je bil v začetkih umetniškega ustvarjanja pod močnim vplivom Mušičevega ustvarjanja. Gordana Spremo je v uvodu v katalogu ob Kavčičevi retrospektivi zapisala:

Kavčičevo veliko občudovanje Mušiča se bo sprva obdržalo v barvnem tretmanu, v smislu vedno bolj osamosvojenega barvnega pojava, kot tudi v poudarjeni razpoloženjski občutljivosti, ki ji bomo še dolgo sledili v pejzažnem slikarstvu. V kasnejših obdobjih pa bodo značilno mušičevske kompozicijsko-oblikovne prvine pomembna sestavina Kavčičevega v problemske raziskave usmerjenega slikarstva.⁵³

Decembra 1939 so se na predbožični razstavi mariborskih likovnih umetnikov predstavili člani Brazde: Karel Jirak, Maks Kavčič, Ivan Kos ter gostje Fran Golob, Lojze Šušmelj, Zlatko Zei in Klavdij Zornik. Prvič pa se je Mariborčanom predstavil Tošo Primožič, ki je študiral slikarstvo pri Jiraku in bil sicer tudi zelo uspešen telovadec.⁵⁴

V letu pred okupacijo se je mariborskemu občinstvu predstavil v Beli dvorani Uniona uveljavljeni slikar

⁵³ Gordana SPREMO, *Maks Kavčič: 1909–1973: retrospektivna razstava*, Maribor 1982.

⁵⁴ Razstava Umetniškega kluba Brazda, *Večernik*, VIII, 21. december, p. 4.

⁵² Melita STELE, *France Mihelič*, Ljubljana 1976.

Zoran Mušič, ob njem pa še z večjo kolekcijo svojih plastik mladi ljubljanski kipar Karel Putrih.⁵⁵ Kolektivne razstave so bile v Mariboru redke. Tudi dela takrat že uveljavljenega Zorana Mušiča so lahko obiskovalci razstav spoznavali le po nekaj slikah, ki jih je pridružil skupnim razstavam Brazde.

V Beli dvorani je aprila istega leta razstavljal še Lojze Šušmelj. Leta 1934 se je vpisal na akademijo v Zagrebu in bil od leta 1938 član umetniškega društva Gruda. Leta 1939 in 1940 je razstavljal z Brazdo, leta 1940 pa je v samozaložbi izdal zbirko linorezov Kobanski motivi. Skupaj s prijateljem Franjom Golobom je organiziral narodnoobrambno Kobansko društvo. Oba sta med vojno padla kot talca. V svojih delih sta skušala s

/.../ konkretnimi dejanji realizirati programsko zastavljeno slovensko umetnost, ki naj bi obravnavala slovensko vas in malega človeka in se tudi dejansko preselila med preproste ljudi. Oba mlada slikarja sta pripravila razstavo svojih del v Rušah, organizirala Kobanski teden z razstavo Lojzeta Šušmelja in celotedenskimi kulturnimi prireditvami, povezanimi s Kobansko pokrajino ter njenim človekom.⁵⁶

Od 11. do 25. maja je v dvorani Uniona potekal III. Umetnostni teden. Na razstavi so se predstavili: Franjo Golob, Karel Jirak, Maks Kavčič, Ivan Kos, Zoran Mušič, Lojze Šušmelj in Klavdij Zornik. Na razstavi so bile zastopane vse likovne smeri. Pokazala pa se je tudi individualna rast vsakega posameznega umetnika. »Ta rast ni nikakor več provincialna. Maribor je samostojno in enakovredno torišče sodobnega slovenskega slikarstva,« je zapisal poročevalec v Večerniku 25. maja 1940. Na občnem zboru Umetniškega kluba je predsednik

kluba Makso Šnuderl razglasil izide. Žirija za likovno umetnost je sklenila, da se z nagrado mestne občine v Mariboru 3000 din in veletrgovca Miloša Oseta 500 din odkupijo slike Karla Jiraka (*Kopači*), Ivana Kosa (*Cvetice*) in Zorana Mušiča (*Aleksandrova cesta*). Nagradi po 750 din se podelita Maksu Kavčiču za sliko *Viničarija* ter Klavdiju Zorniku za sliko *Sv. Miklavž na Dravskem polju*.⁵⁷

Septembra istega leta se je v Beli dvorani Sokolskega doma predstavil s svojimi karikaturami še Remigij Bratož, ki je bil po osnovnem poklicu glasbenik (član orkestra mariborske opere).

V času od 8. do 23. decembra sta se v Beli dvorani predstavila še Tošo Primožič in Zlatko Zei.

Ob koncu leta so pripravili člani kluba Brazda še jubilejno razstavo ob 20-letnici pričetka sistematičnega razvoja slikarske umetnosti v Mariboru, ko so svoja najnovejša dela razstavljali Karel Jirak, Ivan Kos, Maks Kavčič, Klavdij Zornik, Lojze Šušmelj in Fran Golob. Zadnja razstava pred vdorom okupatorja je predstavljala, kot je zapisal v oceni razstave Radivoj Rehar, »/.../ resen dokaz velike ljubezni, ki vodi naše mariborske slikarje pri njihovem delu.« V nadaljevanju je še zapisal:

Razstavljalci hodijo sicer v marsičem precej ločena pota, vendar jih veže vse resno prizadevanje po ustvaritvi lastnega sodobnega izraza. Dejstvo, da je ostalo na razstavi še vedno tudi nekaj manj posrečenih del, ji prav nič ne jemlje splošne kvalitete vrednosti, ki bi zaslužila več zanimanja s strani naše javnosti, kakor ga je doslej bila deležna.⁵⁸

Za likovno ustvarjanje v tridesetih letih lahko ugotovimo, da se je odločneje prevesilo v prid

⁵⁵ Razstava Zorana Mušiča in Karla Putriha, *Večernik*, XIV/78, 1940, p. 4.

⁵⁶ Meta GABRŠEK-PROSENC, *Likovno življenje med vojnoma v Mariboru – prvo desetletje, Katalog Umetnostne galerije Maribor*, Maribor 1984, p. 23.

⁵⁷ Likovni umetniki v Mariboru, *Jutro*, XXI/123, 1940, p. 3.

⁵⁸ Slikarska razstava v Narodnem domu, *Večernik*, XIV/291, 1940, p. 4.

Permanentna vstopnica ZA UMETNIŠKO RAZSTAVO

v beli Unionski dvorani
v Mariboru

od 8. XII. — 24. XII. 1938.

Vstopnice so opremljene s tekočimi številkami in veljajo za izžrebanje 6 umetniških slik v vrednosti 10.000 dinarjev. Žrebanje bo 22. XII. 1938 ob 18. uri na razstavišču.

Vstopnica velja le za lastnika, ki je na njej podpisan.

Cena Din 10.— Št. 334

Podpis lastnika:

Stalna vstopnica za umetniško razstavo v beli Unionski dvorani med 8. in 24. decembrom 1938, naslovljena na ravnatelja Študijske knjižnice v Mariboru Janka Glazerja, zbirka UKM

umetniške kvalitete in selektivnosti ter tudi spremljanja naprednih tokov umetnosti. Medtem ko so dela starejših umetnikov razodevala napotke tradicionalnih dunajskih in münchenskih šol, se je mladi rod v večini šolal v Zagrebu in se zgledoval po francoskih slikarskih izročilih. Velik pomen pri tem je odigral klub Brazda ali kot je Radivoj Rehar v članku Dvajset let likovnih razstav v Mariboru med drugim zapisal:

/.../ Brazda – klub, ki je v bistvu bil vseh teh 20 let eden in isti, tudi po spremembi naslova in spreminjanju članstva, je izvršil v Mariboru ogromno kulturno delo in v zgodovini našega mesta nikoli ne bo mogel biti pozabljen. V njegovem okrilju, ali vsaj z njegovo pomočjo, je bilo v Mariboru organiziranih okoli 40 klubovih ali kolektivnih razstav njegovih članov, posameznikov in gostov. Brez njegovega delovanja bi bil Maribor ostal najbrže še dalje brez stalnih razstav likovne umetnosti, in samo njegovo delovanje je rodilo v zadnjem letu tudi na nemški strani zapoznele poizkuse javne afirmacije slikarskih del domačih ali priseljenih slikarjev. Kljub temu ostane dejstvo, da smo iz Maribora napravili torišče likovne umetnosti samo Slovenci.⁵⁹

⁵⁹ Radivoj REHAR, Dvajset let likovnih razstav v Mariboru, *Večernik*, XIV, 17. december 1940, p. 3.

ZAKLJUČEK

Po prvi svetovni vojni je Maribor pripadel Kraljevini SHS. Mesto je že kmalu postalo pravo središče različnih kultur, ki so vsaka s svojim delovanjem prispevala v kulturni mozaik mesta. Za likovno dejavnost velja ugotovitev, da so bili mariborski upodabljalno umetniki povezani v Umetniškem klubu Grohar, od leta 1931 pa v klubu Brazda. Tako se je od leta 1920 zvrstilo več domačih in tujih razstav, med njimi reprezentativna razstava sodobne slovenske likovne umetnosti leta 1938. Postopoma je rasla zavest, da je likovna umetnost Mariboru potrebna.

V 30-ih letih je likovno življenje v mestu oblikoval Umetniški klub Brazda. Razstave kluba so razkrivale umetniško rast mariborskih likovnikov in opozarjale, da je Maribor postajal enakovredno torišče sodobnega slovenskega slikarstva. Trideseta leta so tudi pokazala, da so se mariborski umetniki vse bolj zavedali konstruktivnega sodelovanja z ostalimi slovenskimi umetniki. Omenjena kluba sta med vojnama organizirala v Mariboru okoli 40 razstav. Brez njunega delovanja bi ostal Maribor brez stalnih likovnih razstav. V senci slikarstva se je razvijalo kiparstvo. Iz Ljubljane so v tem času prihajale v Maribor številne razstave, prav tako pa so mariborski slikarji razstavljali v Ljubljani in drugod, najpogosteje Zoran Mušič. Razumevanje za likovno umetnost je pokazala tudi mestna občina.

Med mnogimi umetniškimi dejavniki je bilo sprva premalo usklajenosti. Z ustanovitvijo Umetniškega kluba leta 1935 je delo bolj steklo. Klub je želel okrepiti umetniško ustvarjanje na obmejnem območju, kar je bilo iz narodnoobrambnih razlogov zelo pomembno. Umetniški teden, ki ga je organiziral

Umetniški klub, je vzpodbudil kulturne akcije. Navzlic ideološkim razlikam in nasprotujočim umetniškim smerem je Umetniški klub prispeval k rasti slovenske kulture.

KLJUČNE BESEDE

Kulturno dogajanje v Mariboru 1918–1941, likovna umetnost, Umetniški klub Grohar, Umetniški klub Brazda, Umetniški klub.

LITERATURA

Vladimir BRAČIČ, *Razvoj šolstva in drugih izobraževalnih dejavnosti v Mariboru. Maribor skozi stoletja. Maribor 1991* (Razprave I).

Ervin DOLENC, *Boj za množice – Zveza kulturnih društev*, Ljubljana 1995 (Slovenska kronika XX. stoletja).

Meta GABRŠEK-PROSENC, *Likovno življenje med vojnama v Mariboru – prvo desetletje*, Maribor 1984.

Breda ILICH-KLANČNIK, *Likovno življenje med obema vojnama v Mariboru – prvo desetletje*, Maribor 1984.

France KOBLAR, *Slovensko leposlovje od leta 1918 do 1938*, Ljubljana 1939 (Spominski zbornik Slovenije).

Franjo KRAMBERGER, *Nekaj števil o Mariboru, Mariborski koledar 1933*, Maribor 1933 (Koledar nabavljalne zadruge državnih uslužbencev).

Dragan POTOČNIK, *Kulturno dogajanje v Mariboru*, Maribor 2003.

France STELÈ, *Slovenska likovna umetnost po vojni*, Ljubljana 1939 (Spominski zbornik Slovenije).

Andrej UJČIČ, *Položaj upodabljalno umetnosti med obema vojnama v Mariboru – prvo desetletje*, Maribor 1984.

Maja VETRIH, *Kratek zgodovinski pregled. Novejša umetnost v severovzhodni Sloveniji*, Maribor 1970.

Sergej VRIŠER, *Likovna umetnost v Mariboru, Maribor skozi stoletja*, Maribor 1991 (Razprave I).

VIRI

Dopis mestnemu magistratu 13. VI. 1928, PAM, MOM, št. škatle 288, št. spisa 16260.

Umetniški klub Brazda – prošnja za nakup slik, 15. dec. 1931, PAM, MOM, št. škatle 346, št. spisa 26560.

PAM, MOM, št. škatle 423, št. spisa 7281.

ČASNIKI

I. umetniška razstava (opozorilo slikarjem in kiparjem Slovenske Štajerske), *Straža*, XII/110, 1920.

Iz nagovora generala Rudolfa Maistra ob slavnostni otvoritvi I. umetniške razstave v Mariboru, *Tabor*, I/91, 1920, p. 1.

Makso ŠNUDERL, Nekaj misli ob otvoritvi I. umetniške razstave v Mariboru, *Tabor*, I/90, 1920.

Ocena razstave, *Zrnje*, XII, 15. I. 1921.

Tabor 2 (1921) 1. VII.

Umetniški klub »Grohar«, *Tabor* 1 (1920) 93, 17. XII., p. 1.

Radivoj REHAR, Umetniški paviljon v Mariboru, *Tabor* 3 (1922) 216, 24. IX., p. 2.

Japonska noč, *Tabor* 4 (1923) 12, 17. I., p. 3.

Straža 14 (1922) 141, 11. XII., p. 3.

Otvoritev razstave »Kluba mladih« v Mariboru, *Jutro* 5 (1924) 93, 17. IV., p. 3.

Otvoritev umetniške razstave v Mariboru, *Tabor* 7 (1926) 253, 7. XI., p. 3.

Naše kulturno življenje, *MVJ* 3 (1929) 31. XII., p. 2.

Naša likovna umetnost, *MVJ* 8 (1934) 274, 30. XI., p. 4.

Za ustanovitev Umetnostne galerije v Mariboru, *MVJ* 5 (1931) 9. XII., p. 2.

Prva slovenska fotografska razstava v Mariboru, *MVJ* 6 (1932) 20. X., p. 2.

Naši mladi umetniki, *Borba* 1 (1933) 1, 7. XII., p. 3.

Naša likovna umetnost. Prva slikarska razstava kluba Petorice, *MVJ* 7 (1933) 23. XII., p. 5.

Brazda poživiljena, *Slovenec* 62 (1934) 147, 3. VII., p. 4.

Občni zbor umetniškega kluba Brazda, *Jutro* 15 (1934) 3. VII., p. 4.

Umetniški klub Brazda, *MVJ* 8 (1934) 11. VIII., p. 4.

Otvoritev razstave kluba Brazde, *MVJ* 8 (1934) 10. XII.

Slikarska in kiparska razstava Brazde, *MVJ* 9 (1935) 251, 4. XI., p. 2.

Slikarska in kiparska razstava Brazde, *MVJ* 9 (1935) 4. XI.

Ljubljanski slikarji razstavljajo, *Jutro* 17 (1936) 115, 19.V., p. 5.

Piramida, št. 8, dec. 1936.

Sirk razstavlja v Kazinski dvorani, *MVJ* 10 (1937) 19. V.

MVJ 10 (1937) 19. XI. Mariborski »Umetnostni teden«, *Obzorja* (1938) 5–6, p. 192–193.

Razstava likovne umetnosti v Mariboru, *MVJ* 11 (1938) 114, 20. V., p. 3.

Razstava mariborskih likovnih umetnikov otvorjena, *MVJ* 11 (1938) 9. XII.

Likovna umetnost v Mariboru, *Jutro* 19 (1938) 294, 20. XII., p. 7.

II. Umetnostni teden v Mariboru, *Večernik* 13 (1939) 24. I., p. 4.

Rezultati tekmovanja II. Umetnostnega tedna, *Večernik* 13 (1939) 25. 4., p. 5.

Radivoj REHAR, Razstava Zorana Mušiča in Karla Putriha, *Večernik* 14 (1940) 7. IV.

Razstava Umetniškega kluba Brazda, *Večernik* 13 (1939) 21. XII., p. 4.

Razstava Zorana Mušiča in Karla Putriha, *Večernik* 14 (1940) 78, 6. IV., p. 4.

Likovni umetniki v Mariboru, *Jutro* 21 (1940) 123, 29. V., p. 3.

Slikarska razstava v Narodnem domu, *Večernik* 14 (1940) 291, 21. XII., p. 4.

Radivoj REHAR, Dvajset let likovnih razstav v Mariboru, *Večernik* 14 (1940) 17. XII., p. 3.

POVEZOVANJE IN RAZSTAVLJANJE V MARIBORU MED OBEMA VOJNAMA: UMETNIŠKI KLUB GROHAR

Ob koncu prve svetovne vojne v Mariboru ni bilo organiziranega likovnega življenja. Kljub temu da so si v mestu prizadevali za spodbujanje kulturnega delovanja Slovencev, je bilo to večinoma osredotočeno na gledališko in glasbeno dejavnost. Tako se je Maribor znašel v nezavidljivem položaju: soočiti se je moral s posledicami vojne – z razmerami po razpadu Avstro-Ogrske monarhije in vzpostavljanje nove vloge v Kraljevini SHS – in zasnovati umetniško življenje. Za utrditev Maribora kot središča likovne umetnosti tako ni bilo dovolj zgolj organizirati razstave, temveč tudi vzpostaviti umetniške institucije, oblikovati umetniški trg in izobraziti občinstvo, ki umetniških razstav ni bilo vajeno. Prav to so z zgledovanjem po umetniških skupinah drugod in z ustvarjanjem lastne identitete poskušali storiti člani Umetniškega kluba Grohar, hkrati pa si zagotoviti tudi mesto v slovenski in jugoslovanski likovni umetnosti.

Umetniki so se v društva začeli povezovati zaradi lažjega uresničevanja likovnih, ekonomskih ali propagandnih ciljev,¹ saj so jim ta pomagala ščititi interese, pridobivati naročila, predstavljati njihova dela, utrditi in širiti umetniške ideje ter organizirati razstave.² Umetniški klub Grohar, ki je v Mariboru deloval med letoma 1920 in 1926, je zaslužen za

povojni razvoj umetniškega življenja in likovne umetnosti v mestu, za začetek organiziranja redne razstavne dejavnosti, za razvoj ideje o ustanovitvi galerije, posredno pa tudi za razvoj kritiškega pisanja na področju likovne umetnosti v Mariboru. Čeprav se je klub primarno osredotočil na štajerske umetnike, ki jim je skušal pomagati pri razstavljanju in pridobivanju naročil, njegovo delovanje ni bilo vezano zgolj na Maribor ali izolirano od preostalih umetnostnih središč Jugoslavije. Organizirali so gostujoče razstave tujih umetnikov, sodelovali so z ljubljanskim društvom Vesna in bili del združenja jugoslovanskih likovnih umetnikov ter se udeleževali slovenskih oziroma jugoslovanskih razstav v tujini, kjer so razstavljali skupaj z drugimi umetniškimi skupinami (Beograd, Hodonin).

UMETNIŠKI KLUB GROHAR V MARIBORU

V času, ko je bila umetnost eno izmed orodij za ustvarjanje nacionalne zavesti in poudarjanje slovenskosti, je to v Mariboru v primerjavi z Ljubljano, kjer so delovala številna slovenska kulturna društva ter umetniške skupine in kjer je vse od leta 1900 potekalo živahno umetniško življenje, predstavljalo veliko pomanjkljivost, zato je bila ustanovitev Umetniškega kluba Grohar še toliko bolj pomembna. V sklopu slovenske umetnostne

1 Lela BOCARIĆ, Udruženja, umjetnička (Udruženja umjetnika), *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 4, Zagreb 1966, p. 470.

2 BOCARIĆ 1966, p. 470.

zgodovine je bil Umetniški klub Grohar, katerega delovanje je zamejnjeta letnici 1920 in 1926, v veliki meri spregledan. Največ pozornosti so mu namenili v Mariboru delujoči umetnostni zgodovinarji, predvsem zaposleni v Umetnosti galeriji Maribor (UGM).³ Tako je bil prvič vidneje obravnavan v razstavnem katalogu UGM z naslovom *Likovno življenje med vojnama v Mariboru* (1984),⁴ kjer so se avtorji med drugim osredotočili na kulturni in družbeni kontekst med vojnama, v katerem se je razvijala mariborska likovna umetnost in s tem tudi klub Grohar, na njegove razstave in odzive nanje ter na vidnejše člane in njihove slogovne usmeritve. Klub je bil nato podrobneje obravnavan šele v magistrski nalogi *Povezovanje in razstavljanje v Mariboru med obema vojnama: Umetniški klub Grohar* avtorice Nike Vaupotič.⁵ Kot je predstavljeno v omenjenem besedilu, lahko to, da klub prej ni bil zadostno preučen, pripišemo političnim razmeram v prvih desetletjih 20. stoletja in geografskemu položaju Maribora, prav tako pa tudi temu, da se je klub osredotočal na štajersko območje, ki ni imelo kontinuirane likovne oziroma umetniške tradicije. Premajhno pozornost mu je namenila tudi likovna kritika, ki pa takrat v Mariboru še ni bila razvita, zato so o klubski dejavnosti poročali večinoma v časopisnih novicah. Kot razlog za slabo raziskanost tematike lahko navedemo tudi neohranjenost arhivskega gradiva in umetniških del članov kluba Grohar.

USTANOVITEV UMETNIŠKEGA KLUBA GROHAR IN NJEGOVA ORGANIZACIJA

Zametki Umetniškega kluba Grohar segajo v jesen 1920, ko se je na pobudo akademskega slikarja prof. Viktorja Cotiča (1885–1955) oblikoval odbor, ki je decembra istega leta pripravil prvo umetniško

razstavo v Mariboru.⁶ V odboru za pripravo umetniške razstave so bili pesnik, general, borec za severno mejo in ljubiteljski slikar Rudolf Maister (1874–1934) kot predsednik; ravnatelj mariborske klasične gimnazije dr. Josip Tominšek (1872–1954) kot podpredsednik;⁷ slikar in grafik Franjo Stiplovšek (1898–1963) v funkciji tajnika in Franc Krajnc (1888–1969)⁸ kot blagajnik. Ob Cotiču so bili odborniki Anica Ašič (1889–?),⁹ državni tožilec dr. Mirko Gras(s)elli (1874–1950),¹⁰ pravnik in politik dr. Josip Leskovar (1875–1965),¹¹ ravnatelj korespondenčnega urada Robert Pohar (1885–1966)¹² in bančni ravnatelj Ciril Toman (1892–?).¹³

Klub so se odločili zasnovati 8. decembra 1920 – na dan, ko se je odprla prva umetniška razstava, ustanovni občni zbor pa je nato potekal dva dni kasneje. V ohranjenem zapisniku so razlogi za ustanovitev kluba pripisani uspehu in pozitivnemu odzivu javnosti na navedeno razstavo. Iz zapisnika je

6 Arhiv Republike Slovenije (ARS), Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Ustanovitev kluba.

7 Dr. Tominšek je bil slavist, šolnik in planinec, ki je delal kot ravnatelj na mariborski gimnaziji od 1911 do 1932. V Mariboru je deloval kot pedagog, šolnik in organizator javnega življenja; gl. Tine OREL, Tominšek, Josip, *Slovenski biografski leksikon*, 12, Ljubljana 1980, pp. 119–120.

8 V časopisnih člankih in v prvi izdaji kataloga razstavljenih del *I. umetnostne razstave v Mariboru* je naveden Franjo (Franc) Krajnc, v drugi izdaji kataloga, Zapisniku sej Umetniškega kluba Grohar (ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Ustanovitev kluba) in na seznamu članov I. odbora (NUK, Zbirka rokopisov in drobnih tiskov, Ms 1761 Fran Vesel, 6.1 Umetniška društva, mapa 104, Umetniški klub Grohar Maribor) pa Ludvik Krajnc. Glede na to, da so ti zapisi nastali retrospektivno, sklepam, da je bil član Franc Krajnc.

9 Anica Ašič je bila učiteljica in žena mariborskega notarja Ivana Ašiča (1879–?); gl. Pokrajinski arhiv Maribor (PAM), Zbirka mikrofilmov, Domovinska kartoteka, Abel-Burstner Johann, mikrofilmi 566, Ašič Ivan.

10 Ob upokojitvi dr. Mirka Grassellija, *Glas naroda*, I/172, 1935, p. 3; PAM, Zbirka mikrofilmov, Domovinska kartoteka, Firbas Janko–Holtschl Viktor, mikrofilmi 568, Grasselli Mirko.

11 Dr. Leskovar je z generalom Maistrom sodeloval pri razorožitvi nemške mestne garde v Mariboru. Bil je tudi načelnik mariborskega okrajnega zastopa (1919–1926), vladni komisar mariborske mestne občine (1920), prav tako pa mariborski župan (1925–1927); gl. Franc KSAVER LUKMAN, s. v. Leskovar, Josip, *Slovenski biografski leksikon*, 4, Ljubljana 1932, p. 638.

12 Robert Pohar je bil novinar, publicist, uradnik; gl. PAM, Zbirka mikrofilmov, Domovinska kartoteka Oman–Ralca (Rajšp), mikrofilmi 572, Pohar Robert; Zapisnik 26. seje Narodne vlade SHS v Ljubljani, dne 30. novembra 1928, *Sejni zapisniki Narodne vlade Slovencev, Hrvatov in Srbov v Ljubljani in Deželni vlad za Slovenijo 1918–1921*, Ljubljana 1998, p. 154.

13 Ciril Toman je bil ravnatelj Mariborske eskomptne banke, Trgovske banke, ravnatelj Kreditnega društva Mestne hranilnice Maribor in je sodeloval v odbori številnih narodnih, kulturnih in športnih društev v Mariboru; gl. Poroka ravnatelja Cirila Tomana, *Mariborski večernik Jutra*, IV (XI)/195, 28. avgusta 1930, p. 2; PAM, Zbirka mikrofilmov, Gospodinjska kartoteka Temel V–Toplikar R., mikrofilmi 643, Toman M. Ciril.

3 Andrej UJČIČ, Nekaj misli o mariborskem slikarstvu med svetovnimi vojnama, *Sinteza*, 9, 1968, pp. 19–24; Maja VETRIH, Likovno življenje v Mariboru in razstave umetnikov Mariborskega kroga med obema vojnama, *Kronika*, 17/1, 1969, pp. 30–37; *60 let organizirane likovne dejavnosti v Mariboru*, Umetnostna galerija Maribor, Maribor 1980.

4 *Likovno življenje med vojnama v Mariboru*, Umetnostna galerija Maribor, Maribor 1984.

5 Nika VAUPOTIČ, *Povezovanje in razstavljanje v Mariboru med obema vojnama: Umetniški klub Grohar*, Maribor 2017 (tipkopis magistrskega dela).

razvidno tudi, da so člani kluba menili, da je Maribor po nastanku Jugoslavije (1918) začel postajati pomembno kulturno in gospodarsko središče, ki pa se je moralo utrditi tudi na področju likovne umetnosti. Medtem ko je bila Ljubljana vse od začetka stoletja kulturno središče slovenskega prostora, je bil Maribor v senci štajerske prestolnice Gradca.¹⁴ Leto 1918 ni prineslo samo ločitve avstrijskega in slovenskega ozemlja in prekinitve gospodarskih vezi Maribora s središči prejšnje države,¹⁵ ampak tudi novo vlogo Maribora, ki je postal središče slovenskega dela Štajerske. Prešel je iz mesta, ki je bilo v osrčju dežele, v mesto, ki je obrobno (na meji z Avstrijo),¹⁶ zaradi česar je moral svojo vlogo v novi državi utrditi. Zavedali so se tudi, da potrebujejo likovno umetnost, če se želijo uveljaviti kot kulturno središče.¹⁷ To so skušali zagotoviti z ustanovitvijo umetniškega kluba.

Po navedbah v večini virov je klub nastal na pobudo prof. Cotiča,¹⁸ med ustanovitelje pa se prišteva tudi Fran Stiplovšek,¹⁹ ki je bil Cotičev učenec in dober prijatelj.²⁰ Klub se je poimenoval po slikarju Ivanu Groharju (1867–1911), »velikanu« slovenskega impresionizma.²¹ Ime kluba je bilo skrbno preiščeno in ni bilo izbrano zgolj kot »poklon vzorniku«, ampak je bilo ime skupine ali društva oblika programa in marketinga.²² Kaže, da so se pri poimenovanju zgledovali po tujih umetniških društvih, saj je bilo na primer tudi češko društvo Manes poimenovano po češkem romantičnem

slikarju Josefu Manesu (1820–1871).²³ Društvo si je ime izbralo, ker je bil Manes »največji« češki slikar,²⁴ medtem ko je bil v slovenskem prostoru Ivan Grohar eden izmed vidnejših slovenskih modernih umetnikov.²⁵ Hkrati ime izkazuje tudi željo po izražanju nacionalne zavesti, saj je za Groharjeva dela veljalo, da so uspela prikazati slovensko zemljo in slovenskega človeka²⁶ ter da so bile njegove slike »kakor naša narodna pesem«. ²⁷ V Mariboru, kjer je bilo slovensko prebivalstvo dolga leta zatirano s strani vladajočih Nemcev, je bila izbira imena, ki je skoraj poosebljalo slovenskost v umetnosti, dodaten korak k spodbujanju in utrjevanju slovenske narodne identitete.

Uradni naziv društva s sedežem v Mariboru je bil Umetniški klub Grohar. Svoje društveno delovanje, člane in program so definirali v pravilniku.²⁸ Program kluba razkriva, da so imeli namen spodbujati umetniško delovanje, prirediti razstave, vzbuditi zanimanje javnosti za umetnost in enakovredno vključevati ne samo člane, temveč tudi različne slogovne smeri, v katerih so ti ustvarjali. Prav tako so želeli spodbujati izobraževanje svojih članov s pomočjo organiziranja strokovnih večerov in pridobivanja štipendij, ki bi članom omogočile študijska potovanja v tujino.²⁹ O uradni zasnovi kluba priča tudi dejstvo, da so si prizadevali za svoj znak, ki ga je oblikoval Fran Ravnikar,³⁰ izdelati pa so ga dali tovarni v Nürnbergu.³¹ Kljub temu da

14 France STELÉ, Umetnostni značaj slovenskega Štajerja in kulturno središče v Mariboru, *Kronika slovenskih mest*, 6./2, 1939, p. 69.

15 POTOČNIK 2011, p. 58.

16 Franjo BAŠ, Razvoj Maribora v letih 1918–1938, *Kronika slovenskih mest*, 6/2, Ljubljana 1939, p. 57.

17 Radivoj REHAR, Likovna umetnost v povojnem Mariboru, *Umetnost*, 1/1, 1936–37, p. 4.

18 ARS, Osební fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Ustanovitev kluba; NUK, Zbirka rokopisov in drobnih tiskov, Ms 1761 Fran Vesel, 6.1 Umetniška društva, mapa 104, Umetniški klub Grohar Maribor, Kataster o umetniških korporacijah.

19 Posavski muzej Brežice (PMB), Franjo Stiplovšek, Korespondenca, Dokumenti, Življenjepis.

20 PMB, Franjo Stiplovšek, Korespondenca, Dokumenti, Spomini, p. 5.

21 ARS, Osební fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Ustanovitev kluba.

22 Anna BRZYSKI, What's in a Name? Artist-Run Exhibition Societies and the Branding of Modern Art in Fin-de-Siècle Europe, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 6/2, 2007, p. 11.

23 Za več o društvu Manes glej: Elizabeth CLEGG, *Art, Design and Architecture in Central Europe*, New Haven. London 2006; Stefania KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Piotr MIZIA, „Sztuka“, „Wiener Secession“, „Mánes“. The Central European Art Triangle, *Artibus et Historiae*, 27/53, 2006, pp. 217–259.

24 KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, MIZIA 2006, p. 224.

25 Karel DOBIDA, Ivan Grohar, *Ljubljanski zvon*, XLVI/7–8, 1926, p. 495.

26 France STELE, *Ivan Grohar*, Ljubljana 1960, pp. 24–26.

27 DOBIDA 1926, p. 495.

28 Dokumentacija nima posebej oštevilčenih strani, je pa razdelana na poglavja: I. Ime in sedež kluba, II. Svrha kluba, III. Klubovi člani, IV. Pravice in dolžnosti članov, V. Klubova sredstva, VI. Klubovi organi, VII. Občni zbor, VIII. Odbor in njegov delokrog, IX. Strokovni odseki, X. Razsodišče, XI. Razpust kluba.

29 ARS, Osební fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Pravila kluba »Grohar«, II. Svrha kluba.

30 ARS, Osební fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Redna seja 18. oktobra 1922.

31 ARS, Osební fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Redna seja 22. novembra 1922.

ta ni bil narejen vse do 25. januarja 1923,³² pa so društveni žig uporabljali že od nastanka kluba; z njim so žigosali pisma oziroma uradne dokumente, ki so bili poslani v imenu kluba, na primer pismo Muzejskemu društvu.³³

Odbor kluba so sestavljali predsednik Viktor Cotič, podpredsednik akademski slikar in prof. Ivan Karlovič-Janovsky (1869–1931), tajnik Fran Stiplovšek, blagajnik Franc Krajnc in odbornica Avgusta Šantel. Generalu Rudolfu Maistru je klub podelil častno članstvo.³⁴ Časnik *Jutro* je poročal, da je klub ob nastanku štel dvanajst članov,³⁵ kar potrjuje tudi seznam članov društva, v katerem so navedeni: Viktor Cotič, Franjo Stiplovšek, Nande Vidmar, Avgusta Šantel, Egon Baumgartner, Franc Ravnikar, Josip Žagar, Špelca Mladič, Rudolf Maister, Ivan Karlovič-Janovski, Ljudmila Janovska (1870–?) in Josip Tscharre (1876–?).³⁶ Po ustnem pripovedovanju Jožeta Žagarja so poleg Cotiča, Baumgartnerja, Ravnikarja in Tscharreja že od nastanka kluba v njem sodelovali tudi Anton Gvajc, Josip (Pipo) Peteln (1892–1973) in Vilko Apih (1890–?),³⁷ ki jih na seznamu ni in so se verjetno pridružili nekoliko kasneje.

Kljub temu da je klub nastal z namenom spodbujanja umetnosti v Mariboru, nikjer v programu niso določili, da lahko sodelujejo samo mariborski umetniki oziroma da se osredotočajo na umetnost v Mariboru. Vseeno pa članstvo kluba ni bilo

omogočeno vsem. Čeprav so Slovenci v Avstro-Ogrski po dolgotrajnem zatiranju s strani Nemcev po prevratu in nastanku Jugoslavije leta 1918 želeli jasno izraziti in utrditi svojo nacionalno pripadnost, pa ideja slovenstva ni smela presegati ideje jugoslovanstva. Ob vstopu v Kraljevino SHS so se namreč zavezali asimilaciji,³⁸ s katero je bilo treba jugoslovansko kulturo postaviti pred slovensko. Nova politična situacija je vplivala tudi na oblikovanje pravilnika, v katerem je bila nacionalna pripadnost eni izmed treh držav Kraljevine SHS oziroma poznejše Jugoslavije eden izmed ključnih pogojev članstva. V pravilniku je bilo natančno opredeljeno, da so člani lahko bili redni, častni, ustanovni, podporni ali dopisujoči.³⁹ V skladu s pravili kluba so morali redni člani redno plačevati članarino, podpirati poslanstvo kluba, se udeleževati društvenih razstav in prireditev ter upoštevati preostala pravila. Niso se smeli udeleževati drugih razstav, razen v primeru, da so si pridobili dovoljenje kluba. Določili so tudi, da se v klub lahko sprejmejo samo tisti člani, ki so se že uveljavili v javnosti,⁴⁰ česar pa niso upoštevali, kajti marsikateri med njimi je bil v času članstva še študent.

Dejavnost Umetniškega kluba Grohar je zamrla po marcu 1926, kar lahko sklepamo na podlagi zadnje znane seje, ki se je odvila takrat,⁴¹ o dejanskem postopku razpusta kluba pa podatkov ni bilo najti.

32 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Redna seja 3. januarja 1923; NUK, Zbirka rokopisov in drobnih tiskov, Ms 1761 Fran Vesel, 6.1 Umetniška društva, mapa 104, Umetniški klub Grohar Maribor, Kataster o umetniških korporacijah, 27. september 1922.

33 PAM, Dopis Umetniškega kluba Grohar Maribor Muzejskemu društvu, SI_PAM/1207/001_00066, 1-1-13-18.

34 Klub upodabljaljočih umetnikov Grohar, *Tabor*, I/88, 11. december 1920, p. 3.

35 Klub »Grohar«, *Jutro*, II/6, 7. januar 1921, p. 2.

36 Seznam z dne 10. decembra 1920; gl. NUK, Zbirka rokopisov in drobnih tiskov, Ms 1761 Fran Vesel, 6.1 Umetniška društva, mapa 104, Umetniški klub Grohar Maribor, Kataster o umetniških korporacijah, 27. september 1922, Seznam članov društva.

37 RUDOLF 1955, p. 172.

38 Jurij PEROVŠEK, Jugoslovanska združitev, *Slovenska novejša zgodovina. Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, 1, Ljubljana 2005, p. 200.

39 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Pravila kluba »Grohar«, III. Klubovi člani.

40 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Izredna seja 4. julija 1922.

41 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Seja 13. marca 1926.

DEJAVNOST IN RAZSTAVNA POLITIKA UMETNIŠKEGA KLUBA GROHAR

Glede na število sej oziroma njihovo pogostost je bilo najbolj dejavno obdobje kluba od jeseni 1922 do začetka pomladi 1924. Na sejah so razpravljali o prihajajočih razstavah in z glasovanjem odločali, katere razstave bodo organizirali in katerih se bodo udeležili. Poleg tega so se na sejah dogovarjali o prireditvah, ki so jih nameravali organizirati, o načrtih za ustanovitev umetniškega paviljona v Mariboru, glasovali so o sprejemu oziroma izstopu članov, določali so njihove zadolžitve, poročali o umetniških dogodkih v drugih mestih in se pogovarjali o tekočih zadevah kluba. Dogovarjali so se, katerih natečajev naj se udeležijo in kateri člani se bodo nanje prijavili.⁴²

Osrednja dejavnost kluba je bilo spodbujanje umetnosti oziroma likovnega življenja v Mariboru, kar so skušali uresničiti predvsem z organiziranjem razstav. To je predstavljalo izziv tudi s prostorskega vidika, saj v Mariboru takrat še ni bilo umetnostnega razstavišča. V dvajsetih letih 20. stoletja je bilo stanje v Mariboru podobno tistemu v Ljubljani z začetka stoletja, ko so morali umetniki razstavljati v izložbenih oknih trgovin ali v trgovskih lokalih. Posledično so »ljubitelji likovne umetnosti pomagali umetnikom tudi tako, da so po vzoru dunajskih, zagrebških in drugih salonov za stalne umetniške razstave odprli v Mariboru več lokalov, ki so jih namenili stalnim razstavam.«⁴³ Prav tako so morali za organiziranje razstav najti prostore v obstoječih zgradbah v Mariboru. Iskati so morali prostore, ki bi bili (vsaj delno) primerni za razstave, prosti in finančno dostopni. Podobno kot toliko let prej v Ljubljani so bile razstave organizirane v kulturnih in šolskih zgradbah – v Kazinski dvorani Maribor, v avli Narodnega gledališča Maribor, v telovadnici dekliške ljudske in meščanske šole v Cankarjevi ulici ter v slavnostni dvorani moškega učiteljskega Maribor na Gosposvetski oziroma Smetanovi ulici.⁴⁴

Tudi sestanki in seje so se odvijali po raznih (večinoma javnih) lokacijah v Mariboru. Sestajali so se v kavarni Park, v gostilni Pri treh ribnikih, v kavarni Rotovž, v pisarni mariborskega trgovca Karla Preisa (1884–?),⁴⁵ v restavracijah Grajska klet, Pri Götzu in Pri Zamorcu, v gimnazijski risalnici ter pri arhitektu J. Schellu doma.⁴⁶

Primarna naloga kluba je bila letna predstavitev produkcije svojih članov, jim omogočiti razstavljanje, s tem pa tudi povečati prepoznavnost in možnost odkupa del. Sekundarna naloga je bila organizirati razstave gostujočih umetnikov iz drugih mest v Sloveniji oz. Jugoslaviji ali tujini, s čimer so Mariborčanom omogočili vpogled v umetnost, ki je nastajala izven Maribora.

V šestih letih svojega obstoja je klub v Mariboru priredil deset razstav: I. umetniška razstava kluba Grohar v Mariboru (december 1920), II. umetniška razstava kluba Grohar v Mariboru: Stiplovšek – Vidmar (september 1921), III. umetniška razstava kluba Grohar v Mariboru (september 1922), IV. umetniška razstava kluba Grohar v Mariboru: Kolektivna razstava del akademskega profesorja Antona Gvajca (november 1922), V. umetniška razstava kluba Grohar v Mariboru: Kolektivna razstava slik gosta Johannesa Heppergerja (december–januar 1923), VI. umetniška razstava kluba Grohar v Mariboru: gostovanje zagrebških umetnic Naste Rojc, Tereze Pavlič, Anke Martinić (april 1923), VII. umetniška razstava kluba Grohar v Mariboru: gostovanje ljubljanskega kluba Vesna (maj–junij 1923), VIII. umetniška razstava kluba Grohar (avgust 1923), Umetniški klub Grohar v Mariboru (avgust 1924), Klub Grohar: razstava grafike (december 1924–januar 1925).⁴⁷ Poleg tega so se kot društvo oziroma klub dvakrat udeležili skupinskih razstav drugod, leta 1922 V. jugoslovanske razstave v Beogradu in leta 1923 razstave slovenske umetnosti v Hodoninu na Češkoslovaškem, s čimer so svoja dela predstavili širši publiki.

42 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Prva redna seja 25. aprila 1923.

43 V Šolski ulici (današnja Ulica 10. oktobra) je podjetje Ernesta Zelenka poleg svoje trgovine uredilo obširno razstavišče, razstavni prostor je uredil tudi knjigovez Vahtar v Gosposki ulici, POTOČNIK, LVII/1–2, 2003, p. 119.

44 Danes je to III. gimnazija Maribor.

45 PAM, Zbirka mikrofilmov, Domovinska kartoteka Oman–Ralca (Rajšp), mikrofilmi 572, Preis Karl.

46 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru.

47 Na tej razstavi so razstavljali samo člani kluba.

KLUB
GROHAR

14.
DECEMBER
1. 9. 2. 4

VSTOPNINA
3
din.



LITOGRAFIJA

MARIBOR/KA TL/K D.O.

RAZSTAVA
GRAFIKE

7.
JANUAR
1. 9. 2. 9

ODPRTO
9
19h.

V času obstoja Umetniškega kluba Grohar (1920–1926) oziroma v času njegove intenzivne dejavnosti (1920–1924) je bil klub edini organizator razstavnega življenja v Mariboru. Poleg tega je pomagal drugim društvom ali posameznikom. Posojal jim je stene in stojala za razstave, priskrbel razstavne prostore ter jim tako pomagal pri izvedbi njihovih razstav.⁴⁸ Kljub temu da se je po letu 1924 dejavnost Umetniškega kluba Grohar nekoliko zmanjšala, se je razstavno življenje v mestu počasi, a vztrajno nadaljevalo.⁴⁹ Klub ni bil samo začetnik in pobudnik razstavne dejavnosti v Mariboru, temveč v prvi polovici dvajsetih let 20. stoletja tudi njegova edina gonilna sila. S svojim delovanjem je odločilno prispeval k vključitvi Maribora v kulturno sceno Slovenije in Jugoslavije. Po njegovem razpadu so umetniki nadaljevali s povezovanjem in sodelovanjem.

Poleg razstavne dejavnosti je bila gradnja umetniškega paviljona oziroma razstavišča eden izmed osrednjih ciljev kluba Grohar. Na seji 28. septembra 1922 je Radivoj Rehar predlagal sestavo odbora za njegovo gradnjo. Arhitekt Schell je bil zadolžen, da naredi gradbeni načrt paviljona in sestavi proračun za predvidene gradbene stroške.⁵⁰ Ob tem so se zavedali, da bodo morali za paviljon pridobiti tako prostor kot tudi denar za samo gradnjo. Tega so skušali pridobiti z organiziranjem prireditev oziroma veselic, na katerih so zbirali denar za postavitve umetniškega paviljona.⁵¹ Prva

prireditve, ki so jo pripravili s tem namenom, je bila *Japonska noč* 23. januarja 1923.⁵² Glede na zanimanje za prireditve, njeno obiskanost in splošen uspeh⁵³ so se odločili naslednje leto organizirati podoben tematski večer – *Bohemski večer*, a do prireditve ni prišlo.⁵⁴ Neizvedena pa je ostala tudi tretja prireditve *Vse narobe*, ki naj bi potekala februarja oziroma v času pred pustom 1925.⁵⁵ Kmalu po začetku načrtovanja paviljona⁵⁶ so pričeli zbirati dela, ki so jih nameravali hraniti oziroma razstavljati v bodoči galeriji. Ker klub takrat še ni imel prostorov za nastajajočo zbirko, so prosili Muzejsko društvo v Mariboru, da hrani njihovo zbirko vse do ustanovitve načrtovanega paviljona, kar je društvo brezplačno storilo.⁵⁷ Prvo delo, ki so ga kupili, je bila *Kapelica* (1907) Ivana Groharja, za katerega so plačali 1000 jugoslovanskih dinarjev (približno 513,68 evra).⁵⁸ Z nakupom Groharjeve slike, ki je danes del zbirke Umetnostne galerije Maribor, so vzpostavili simbolno povezavo med klubom in slovenskim impresionistom, po katerem so se poimenovali.

48 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Redna seja 22. novembra 1922.

49 Leta 1924 sta bili organizirani dve razstavi, ki nista bili pod okriljem Groharja: *Razstava Kluba Mladih – Ljubljana v Mariboru in Umetnostna razstava Kos – Pirnat – Stiplovšek*. Leta 1925 ni bilo nobene razstave, leta 1926 pa dve razstavi Anteja Trstenjaka, *Umetniška izložba prof. Viktorja Cotiča in Jana Mežana in Umetnostna razstava*, na kateri je razstavljalo več mariborskih umetnikov (Viktor Cotič, Ivan Kos, Jan Mežan, Nikolaj Pirnat, Lojze Žagar); *Kronologija razstav Kluba »Grohar« in »Brazda« z bibliografijo* 1980, b. p.

50 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Izredna seja 28. septembra 1922.

51 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Izredna seja 28. septembra 1922.

52 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Izredna seja 28. septembra 1922; ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Redna seja 22. novembra 1922.

53 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Redna seja 24. januarja 1923; *Japonska noč, Tabor*, 4/17, 23. januar 1923, p. 3.

54 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Sestanek članstva 20. oktobra 1923; ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Izredni občni zbor 13. januarja 1924.

55 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Sestanek članstva 12. november 1924.

56 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Redna seja 22. novembra 1922.

57 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Redna seja 22. november 1922; PAM, Dopis Umetniškega kluba Grohar Maribor Muzejskemu društvu, SI_PAM/1207/001_00066, 1-1-13-18.

58 Delo so kupili od ge. Josipine Marije Ulčakar iz Trsta leta 1922. PAM, Kazenski spis Okrožnega sodišča Maribor Vr XI 1393/24 (Ulčakar, Josipina Marija – nedovoljena prodaja Groharjeve slike), SI_PAM/0645/003/01158. Glej: <http://www.siranet.si/detail.aspx?ID=993685> (16. 2. 2017).



Ivan Grohar, Kapelica, 1907, olje na platnu, 55,5 x 44 cm, foto
Damjan Švarc, zbirka Umetnostne galerije Maribor (UGM)



Dopis Umetniškega kluba Grohar Muzejskem društvu Maribor s prošnjo o začasni hrambi slik za nastajajočo zbirko, ki bi bila kasneje razstavljena v predvidenem Umetniškem paviljonu. V tem času so že tudi kupili Groharjevo sliko Kapelica, ki sedaj pomeni simbolni začetek Zbirke Umetnostne galerije Maribor.

Lastnoročni dopis tajnika Kluba Radivoja Reharja, 28. novembra 1922, zbirka Pokrajinskega arhiva Maribor

ČLANI UMETNIŠKEGA KLUBA GROHAR

Kot je bilo omenjeno že uvodoma, so se člani povezali v društvo oziroma klub, ker so menili, da je to edini način, s katerim bi zadostili želji po kontinuiranem umetniškem razvoju ne le umetnikov, temveč tudi mesta Maribor, ob tem pa še želji po razvoju promocije umetnosti.

Prav tako so v članstvu videli večje možnosti razstavljanja in s tem prikazovanja svojega dela javnosti, posledično pa tudi pridobivanja naročil in odkupa del.

V celotnem času njegovega obstoja je v klubu sodelovalo vsaj 25 umetnikov. Najverjetneje jih je klub štel največ leta 1923, ko jih je bilo 22,⁵⁹ medtem

ko jih je bilo v letih 1924 in 1925 zgolj deset.⁶⁰ Člani kluba pa niso bili samo umetniki,⁶¹ ampak tudi posamezniki iz drugih strok, na primer general Rudolf Maister, ki je bil častni član, novinar Radivoj Rehar, ki je v času članstva deloval kot tajnik kluba (1922–1923),⁶² in učitelj Slavoj Dimnik (1887–1931), ki je imel vlogo gospodarja (1923). Kljub velikemu številu članov, ki so se skozi leta menjali, pa je bilo med njimi nekaj posameznikov, ki so imeli odločilnejšo vlogo oziroma so izstopali. Med njimi so bili Viktor Cotič, Anton Gvajc, Avgusta in Henrika Šantel, Fran Stiplovšek, Fran Ravnikar, Josip Peteln, Jože Žagar in Radivoj Rehar.

⁶⁰ ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Tajnikovo poročilo za leto 1924–1925.

⁶¹ Za biografije članov umetnikov glej prilogo.

⁶² ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Izredna seja 4. julija 1922.

⁵⁹ ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Prvi redni občni zbor 13. aprila 1923.

V prvih letih kluba je bil kot ustanovitelj in prvi predsednik vodilna osebnost Viktor Cotič, ki je imel kot eden najstarejših članov tudi največ izkušenj s področja likovnega ustvarjanja in razstavljanja. Po sporu s podpredsednikom Gvajcem spomladi 1923 je Cotič z mesta predsednika odstopil, njegovo vlogo pa je prevzel Gvajc, ki je klubu predsedoval vse do razpada leta 1926. Njegova zavezanost akademskemu realizmu in odklanjanje novih umetnostnih smeri sta zaostrila odnose z mlajšimi člani, ki so se usmerjali v ekspresionizem in se preizkušali v drugih sodobnih smereh. Nesoglasja so januarja 1924 privedla do izstopa številnih članov, predvsem mlajših (Viktorja Cotiča, Frana Stiplovska, Nikolaja Pirnata, Anteja Trstenjaka, Antuna Augustinčiča, Valentina Hodnika, Ivana Karloviča-Janovskega, Frana Ravnika, J. Schella, verjetno tudi Mihe Maleša), tako da so na preostalih dveh razstavah (1924) nastopali večinoma starejši člani – Anton Gvajc, Henrika in Avgusta Šantel, Jože Žagar, Ivan Sojč in Josip Tscharre.

SLIKA »UMETNOSTNEGA TRGA« V MARIBORU V DVAJSETIH LETIH

Razstave, ki jih je priredil klub Grohar, so bile različno uspešne tako po številu obiskovalcev kot po številu prodanih del. Najbolj obiskani sta bili *III. umetniška razstava kluba Grohar v Mariboru* in *Kolektivna razstava del akademskega prof. Antona Gvajca*, ki sta bili najuspešnejši tudi v finančnem smislu. Poleg teh dveh je imela dober obisk tudi *VIII. klubska razstava*, srednje dobro pa so bile obiskane še *I. (1920)*, *II. (1922)* in *V. (1922)*. Med vsemi razstavami je bila finančno najuspešnejša razstava prof. Gvajca, na kateri je bilo prodanih več kot polovica del. Tudi *III. klubska razstava* je bila finančno dokaj uspešna, saj je bila prodana ena tretjina vseh razstavljenih del. Ostale razstave so bile gmotno neuspešne. Razloge za slabo obiskanost razstav oziroma nezanimanje

Mariborčanov za umetnost je mogoče iskati v družbeni sestavi in gospodarski situaciji mesta v dvajsetih letih 20. stoletja. Pred vojno je večji del izobraženstva in kulturnih delavcev v Mariboru sestavljalo nemško prebivalstvo, ki pa se je po koncu vojne izselilo,⁶³ kar je pustilo praznino na področju kulturnega delovanja. V mesto so se začeli priseljevati slovenski kmetje, podeželani, torej preprosti, kmečki ljudje, ki niso bili izobraženi⁶⁴ in ki se niso udeleževali tovrstnih dejavnosti.

FINANČNO STANJE KLUBA

Finančna sredstva kluba so prihajala iz dveh virov; od članov kluba in od »zunaj«. Redni in podporni člani kluba so plačevali mesečne članarine, medtem ko so ustanovni člani plačali še ustanovnino, ob sprejemu v klub pa so novi člani morali plačati tudi vstopnino oziroma pristopnino. Pomemben vir dohodka so bile vstopnine za razstave in druge prireditve, ki jih je klub organiziral, javnost pa je klub finančno podpirala tudi z raznimi darili oziroma podobnim izkazovanjem podpore;⁶⁵ med drugim je mariborska občina klubu odobrila prošnjo, da se jim za gradnjo umetniškega paviljona brezplačno dodeli zemljišče na Zrinjskem trgu (današnji Trg Borisa Kidriča).^{66,67} Branko Rudolf je v svojem članku navedel, da je klub imel od vsega začetka mecene, predvsem Žide.⁶⁸

Ker niso imeli dovolj stalnih dohodkov, se je klub

63 POTOČNIK 2011, p. 58.

64 BAŠ 1939, p. 59.

65 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Pravila kluba »Grohar«, V. Klubova sredstva.

66 ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Sestanek članstva 20. oktobra 1923.

67 Dopis št. 6923/595ex 23. ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Deseta redna seja 9. januarja 1924.

68 RUDOLF 1955, p. 176.

večkrat odpovedal razstavljanju izven Maribora, saj si tega niso mogli privoščiti. Pomanjkanje finančnih sredstev (in s tem povezanih lastnih razstavnih prostorov) jim je onemogočalo tudi tesnejše povezovanje z drugimi (mednarodnimi) umetniškimi skupinami, saj jim niso mogli ponuditi prostorov, kjer bi lahko razstavljali, pokriti stroškov prevoza del in organizacije razstave.

KONCEPT IN POSTAVITEV PRVE KLUBSKE RAZSTAVE

Pomanjkanje razstavne dejavnosti in razstavnih prostorov v Mariboru je Cotiča privedlo k odločitvi, da organizira umetniško razstavo, na kateri bi se javnost seznanila z umetniki, delujočimi na območju slovenske Štajerske, hkrati pa bi ustvarjalcem omogočila, da svoja dela prvič primerno pokažejo občinstvu in tako nanje dobijo tudi odziv oziroma oceno.⁶⁹

Prva razstava bodočega Umetniškega kluba Grohar z naslovom *I. umetnostna razstava v Mariboru* je bila hkrati tudi prva umetniška razstava v mestu v 20. stoletju. Nastala je na pobudo Viktorja Cotiča, ki je v ta namen sestavil odbor I. razstave,⁷⁰ ki je prevzel njeno organizacijo oziroma pripravo, prav tako pa vlogo žirije, ki je odločala, katera dela bodo razstavljena. Razstava je bila od 8. decembra 1920 do 2. januarja 1921 na ogled v Kazinski dvorani Maribor na sedanjem Slomškovem trgu 16–17.⁷¹ Predstavilo se je 28 umetnikov s 184 deli.⁷² Na podlagi imen je razvidno, da je razstavljalo veliko umetnikov, ki niso

bili Slovenci ali Jugoslovani, temveč tudi Nemci in Čehi, kar je v mariborskem tisku povzročilo negotovanje.⁷³ Glede na to, da je razstava poudarjala pomen kulture za vzpostavitev narodne identitete v Mariboru in da so umetnost videli kot eno izmed orodij za doseg tega, je nenavadno, da so vključili toliko tujcev. Eden izmed razlogov bi lahko bil, da so se bali, da so domače umetniške moči preskromne.

Na razstavi je bilo največ slikarskih in risarskih del, pa tudi nekaj grafik in kipov. Akademski umetniki so povečini razstavljali oljne slike, pri čemer so prevladovale krajine, pa tudi figuralika. Razstava je skušala prikazati stanje umetniškega življenja v Mariboru po koncu prve svetovne vojne in po nastanku Kraljevine SHS (1918). Prav tako je pokazala tudi slogovno usmeritev posameznikov oziroma umetniške smeri, v katerih so umetniki takrat ustvarjali – še vedno so bile močno prisotne prvine akademskega realizma, ki so se ponekod mešale z značilnostmi modernizma, ob tem pa so se pojavljali še odmevi impresionizma.⁷⁴

Edina v žiriji, ki sta imela likovno znanje, sta bila Cotič in Stiplovšek, zato smemo domnevati, da sta ravno omenjena osnovala razstavo. Zaradi vodilne vloge pri organizaciji prav tako pa zaradi svojih izkušenj z razstavljanjem je najverjetneje to nalogo prevzel Cotič, Stiplovšek pa mu je pri tem pomagal. Naloga »aranžerja« je bila, da dane prostore primerno opremi, upošteva osvetlitev in dela ustrezno razporedi tako, da pritegnejo pozornost obiskovalcev. Razstava je bila na ogled v prvem nadstropju Kazinske dvorane Maribor, v treh sobah, ki so bile obrnjene proti jugu.⁷⁵

69 R. VINIČ, K otvoritvi I. umetnostne razstave, *Tabor*, I/86, 8. december 1920, p. 1.

70 Arhiv Republike Slovenije (ARS), Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, Ustanovitev kluba.

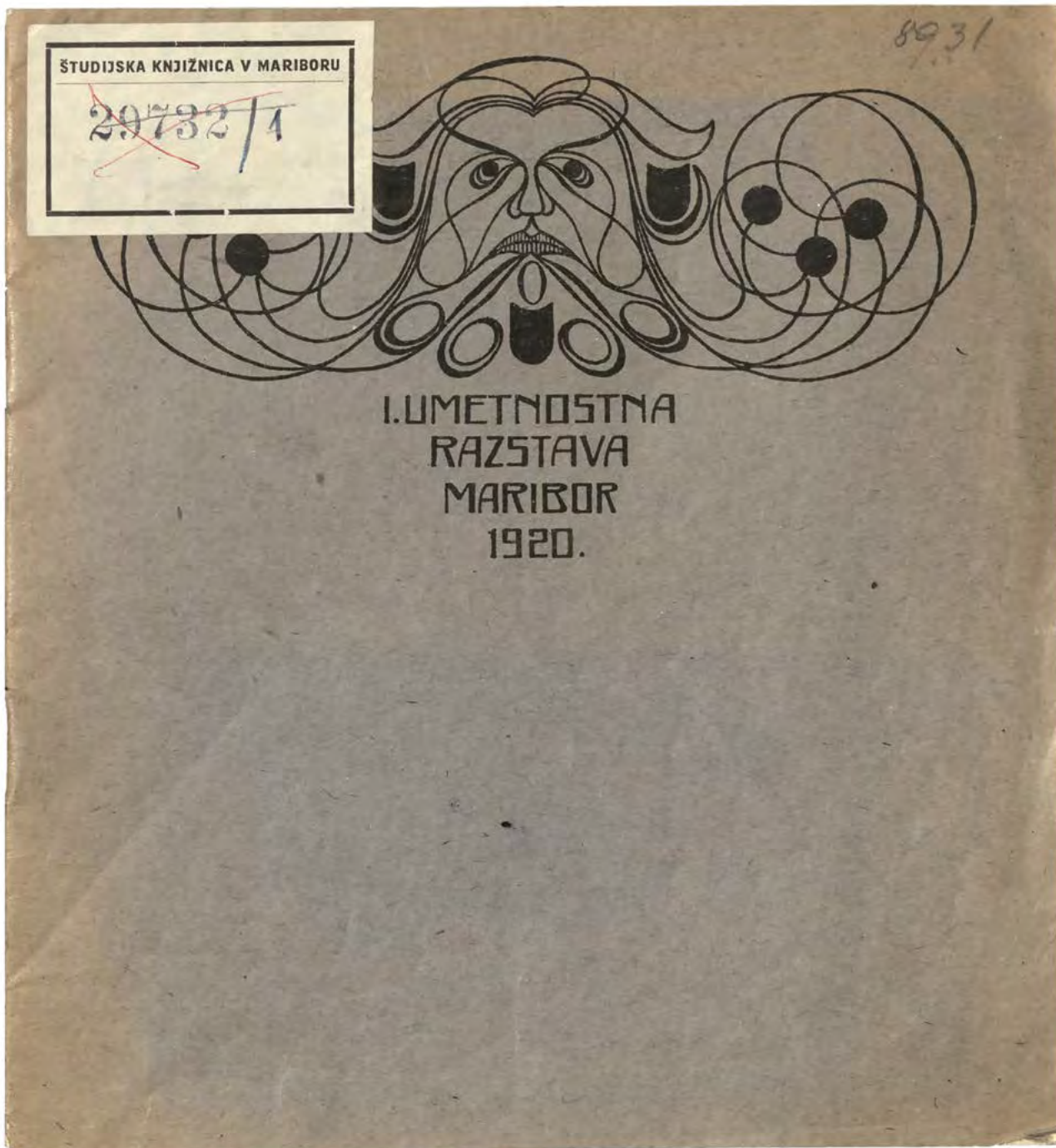
71 Danes je v tej zgradbi Slovensko narodno gledališče Maribor.

72 V katalogu, ki je ohranjen v dokumentaciji UGM, je ročno dopisano ime Drago Vidmar, ki bi potemtakem bil 29. umetnik z enim razstavljenim delom. Podatka zaenkrat ni bilo mogoče potrditi.

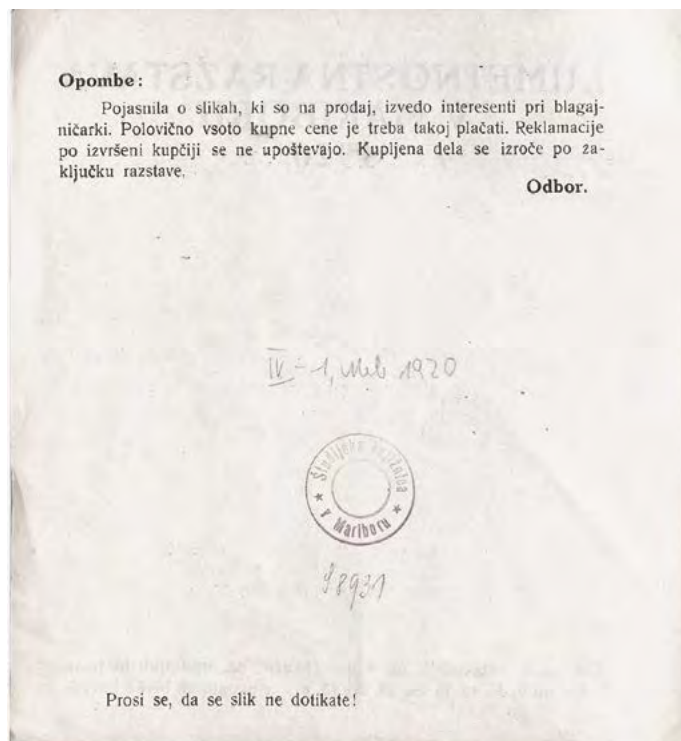
73 Glej: Makso ŠNUDERL, Nekaj misli pred otvoritvijo I. umetniške razstave v Mariboru, *Tabor*, I/84, 5. december 1920, p. 1.

74 STELÉ 1939, p. 286.

75 Umetniška razstava v Mariboru, *Slovenec*, XLVIII/267, 21. november 1920, p. 5.



Naslovnica in prva stran kataloga I. umetnostne razstave v Mariboru leta 1920, zbirka UKM



Str. 55-61: Notranje strani iz kataloga I. umetnostne razstave v Mariboru leta 1920, zbirka UKM

ODZIVI NA RAZSTAVO IN NJEN POMEN

Ker leta 1920 v Mariboru še niso delovali likovni kritiki, o lokalnem likovno-kritičnem odzivu na razstavo ne moremo govoriti, čeprav so številni časopisi poročali o razstavi in njenih razstavljavcih. Večinoma so posredovali informacije o odprtju razstave, pozivali k udeležbi in obveščali o ustanovitvi Umetniškega kluba Grohar. Največ je o razstavi poročal mariborski časnik *Tabor*, pa tudi *Straža* in *Zrnje*, ob tem pa še ljubljansko *Jutro*, *Slovenski narod*, *Slovenec*, *Jugoslovan*, celjska *Nova doba* in *Ptujski list*. Večina člankov je bila nepodpisanih, podpisane pa so v glavnem prispevali publicisti in ljubitelji umetnosti, ne pa umetnostni zgodovinarji in slikarji.

Iz časopisnih člankov je mogoče razbrati, da je bila *I. umetnostna razstava v Mariboru* poseben dogodek za mesto, saj je bilo zanimanje zanjo veliko že pred odprtjem. To lahko pripišemo tudi izjemno vztrajni promociji razstave, predvsem s pomočjo časnika *Tabor*, ki je javnost sproti obveščal o vseh novicah, povezanih z razstavo. Šlo je za prvi takšen dogodek v mestu in ljudje so bili radovedni, kaj bodo tam lahko videli. O uspešnosti razstave lahko sodimo na podlagi dveh kriterijev – njenega obiska in prodanih

del, na kar je vplivala tudi njena promocija. Bodoči člani kluba Grohar so za promoviranje svoje prve razstave uporabili dodelano strategijo: skrbno so izbrali ime razstave, ki je nakazovalo nekaj novega, še ne videnega na področju kulture v Mariboru, izdali so katalog razstavljenih del, ob tem pa tudi oblikovali logotip razstave, ki je krasil naslovnico kataloga. Slednji je bil sestavljen iz grotesknega možkega obraza, iz katerega so se vile valovite linije.⁷⁶

Kljub velikemu zanimanju in obisku razstave ne moremo govoriti o njeni veliki finančni uspešnosti, saj je bilo prodanih le 28 del. To priča o tem, da je mariborsko občinstvo sicer bilo odprto za razstave, vendar je bil umetniški trg še popolnoma nerazvit, ljudje pa niso bili pripravljeni vlagati v umetniška dela. S to razstavo je bil tako narejen šele prvi korak k vzpostavitvi trga.

Za večino slovenskih razstav iz leta 1920 je značilno, da so kazale obrat od impresionizma k ekspresionizmu in da so v ospredje stopali mlajši

⁷⁶ Šlo je za motiv maskarona, ki se je pojavljal v arhitekturni plastiki ali v uporabni umetnosti, pogost pa je bil predvsem v delih secesije; Mascaron, mascaroon, v: Edward LUCIE SMITH, *The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms*, London 2013, p. 135.

KAZALO A.

- Baumgartner Egon** — Rimske Toplice
31, 47, 48, 49, 50, 52, 79, 87, 92, 115, 119, 130, 169.
- Coronini Karl** — Grad Velenje pri Celju
3, 7, 146, 151.
- Cozzi Ilgenija** — Celje, Prešernova ul.
147, 148, 152, 153.
- Cotič Viktor** — Maribor, Maistrova ul. 17/II
10, 15, 25, 41, 44, 167.
- Hamböck Rajmund** — Maribor
161, 164, 168, 171.
- Janovsky Ljudmila** — Maribor, Krčevna 151
37, 39, 45, 46, 60, 62, 63, 75, 76, 158.
- Janovsky-Karlovič Ivan** — Maribor, Krčevina 151
28, 34, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72,
74, 82, 83, 84, 94, 96, 97, 160, 173.
- Janžekovič Tomaž** — Maribor
80, 181.
- Kiffmann Hedvika** — Maribor, Krčevina 3
136, 174.
- Klein-Bros Erna** — Maribor, Tattenbachova ul.
1, 6, 81, 131.
- Kobylanski Štefan** — Maribor, Tomšičeva ul.
118.

- Kos Ivan** — Maribor, Korošičeva ul.
40, 42, 86, 91, 156, 159, 169.
- Krajnc Franc** — Sv. Lovrenc pri Mariboru
129, 135.
- Mladič Špelca** — Maribor, Vesna
54, 122, 128, 140, 143, 144.
- Napotnik Ivan** — Zavodna 6, p. Šostanj
178, 179, 180, 182.
- Passini Rita** — Maribor
5, 17, 105.
- Peteln Josip** — Maribor, Gosposka ul.
35, 107, 108, 109.
- Pistor O.** — Vuzenica, grad Göteborg
89, 98, 103, 110, 111, 112, 113, 116, 132, 145, 149, 150,
154, 155, 172, 176.
- Rosmanit Violetta** — Maribor, Radvanje
14, 141, 162, 165, 166.
- Sadar Mirko** — Spodnja Lendava
157.
- Seebacher A.** — Celje, Gaberje
114.
- Simonič-Blumenau Vera** — Breg pri Ptujju
4, 13, 70, 73, 78, 100.
- Stiplovšek Franjo** — Maribor, Maistrova ul. 19/II
8, 9, 19, 22, 26, 36, 102.

- Šantel Avgusta** — Maribor
2, 11, 18, 51, 77, 81, 88, 93, 95, 139, 163.
- Vidmar Nande** — St. Rupert, p. St. Jurij ob juž. zel.
12, 20, 21, 23, 24, 27, 30, 90.
- Vokač Jože** — Maribor, Studenci
101, 125, 138.
- Tscharre Jos.** — Maribor, Aleksandrova cesta
29, 32, 33, 38, 43, 53, 55, 99, 104, 106, 117, 120, 121,
123, 124, 126, 127, 133, 134, 137, 142, 175, 177.
- Žabota Ivan**
183, 184.

- II. Stara cerkev
III. Glavni uhod
IV. Zvonik
V. Izza vrat
VI. Gornja galerija
VII. Samostan iz južne strani
VIII. Grob sv. Vasilija
IX. Uhod v staro cerkev
X. Pogled od uhoda
XI. Predsoba grobnice sv. Vasilija

- 57 Oljke v Baru (olje) J. K. Janovsky
58 Modra jama v Biševu " J. K. Janovsky
59 Pred dežjem J. K. Janovsky
60 Autoportret L. Janovsky
61 Rimski most J. K. Janovsky
62 Pogled na Hradčani L. Janovsky
63 Vijolice (olje) L. Janovsky
64 Palme-Vis " J. K. Janovsky
65 Igra valov " J. K. Janovsky
66 Palme-Vis " J. K. Janovsky
67 Kanal Rečina J. K. Janovsky
68 Otok Biševo " J. K. Janovsky
69 Rt Susjupan J. K. Janovsky
70 Posestnik iz Štajerske V. Simonič - Blumenau
71 Izhod meseca " J. K. Janovsky
72 Rogачi " J. K. Janovsky
73 Švedinja (pastel) V. Simonič - Blumenau
74 Jutro po burji (olje) J. K. Janovsky
75 Otroški portret " L. Janovsky
76 Naranče " L. Janovsky

- 77 Večer ob Krki (akvarel) A. Šantel
78 Posestnica iz Štajerske (pastel) V. Simonič - Blumenau
79 Iz Rimskih Toplic (akvarel) E. Baumgartner
80 Študija (olje) T. Janžekovič
81 Jeglič " E. Klein-Bros
82 Igalo kraj Sutomara " J. K. Janovsky
83 Vodopad Rečine " J. K. Janovsky
84 Pomladni sneg " J. K. Janovsky
85 Bori (akvarel) A. Šantel
86 Tihožitje (olje) J. Kos
87 Vzhajajoči mesec (akvarel) E. Baumgartner
88 V Martinšici pri Sušaku " A. Šantel
89 Knezoškof Slomšek (olje) O. Pistor
90 Križ, študija " N. Vidmar
91 Tihožitje " J. Kos
92 Iz Laškega (risba) E. Baumgartner
93 Skale pri morju (akvarel) A. Šantel
94 Sv. Martin (olje) J. K. Janovsky
95 Na Krasu (akvarel) A. Šantel
96 Rimski vodnjak (olje) J. K. Janovsky
97 Bori na Biševu " J. K. Janovsky
98 Otroški portret " O. Pistor
99 Anemone (akvarel) J. Tscharre
100 Slovenska deklica (pastel) V. Simonič - Blumenau
101 Vrata s Triglavom (akvarel) J. Vokač
102 Jesen, študija (olje) Fr. Stiplovšek
103 Noč " O. Pistor
104 Breze (risba) J. Tscharre
105 Miško, študija " R. Passini
106 Dvorišče " J. Tscharre

- 107 Ljubezen, ciklus 4 " J. Peteln
108 Judita " J. Peteln
109 Magdalena " J. Peteln
110 Dekle s pajcolanom (olje) O. Pistor
111 Moja nečakinja " O. Pistor
112 Moji otroci " O. Pistor
113 Moja mala " O. Pistor
114 Svetlobna študija (pastel) A. Seebacher
115 Iz Galicije (akvarel) E. Baumgartner
116 Portret kovača Hölblna (olje) O. Pistor
117 Stekla (akvarel) J. Tscharre
118 Fazana (olje) Š. Kobylanski
119 Večer (akvarel) E. Baumgartner
120 Mesarska ulica (risba) J. Tscharre
121 Rosni travnik (akvarel) J. Tscharre
122 Skica za lesorez " Š. Mladič
123 Stopnišče v gradu " J. Tscharre
124 Tirolske hiše " J. Tscharre
125 Macedonska prodajalna " J. Vokač
126 Viharno vreme " J. Tscharre
127 Pohorje " J. Tscharre
128 Skica za lesorez " Š. Mladič
129 Studenec Fr. Krajnc
130 Motiv iz Gorice " E. Baumgartner
131 Usnjarska ulica (lesorez) E. Klein-Bros
132 Večer (olje) O. Pistor
133 Stari Maribor (risba) J. Tscharre
134 Kmetško dvorišče (akvarel) J. Tscharre
135 Igračke Fr. Krajnc
136 Vrtnice " H. Kiffmann



Razstava grafik in akvarelov članov Kluba Grohar v kazinski dvorani decembra 1925, plakat, zbirka UKM

umetniki. V nasprotju s tem je bila mariborska razstava slogovno gledano mešanica med akademskim realizmom in modernizmom, znotraj katerega pa ni bilo veliko eksperimentiranja, temveč so bili v glavnem vidni zapoznili vplivi impresionizma, plenerizma, secesije, redko tudi ekspresionizma. Razstava je bila kakovostno raznolika, številčno približno enakovredno so bila zastopana dela akademskih umetnikov in samoukov.

RECEPCIJA DELOVANJA UMETNIŠKEGA KLUBA GROHAR

Medtem ko so se po prvi svetovni vojni umetnostni zgodovinarji v svojih likovnih kritikah, ki so jih objavljali v dnevnem časopisju in v literarno-kulturnih revijah *Ljubljanski zvon* in *Dom in svet* ter v *Zborniku za umetnostno zgodovino*,⁷⁷ osredotočali na razstave, ki so bile v Ljubljani, poročali pa tudi o umetniškem dogajanju v tujini, je bil Maribor dosledno zapostavljen. *Dom in svet* je med letoma 1920 in 1926 o Umetniškem klubu Grohar poročal zgolj enkrat, ko je ljubljanski klub Vesna gostoval v Mariboru in razstavljal pod okriljem mariborskega kluba.⁷⁸ Tudi v *Ljubljanskem zvonu* je bila mariborskim razstavam namenjena le kritika *I. mariborske razstave*

Alberta Sirka.⁷⁹ O likovnem dogajanju v Mariboru je poročalo predvsem krajevno časopisje, kot so bili časniki *Tabor*, *Straža*, *Jutro*, *Mariborski večernik Jutra*, *Večernik*, včasih pa tudi drugo slovensko časopisje, na primer *Ljubljanski zvon*, *Slovenec*, *Slovenski narod*, *Narodni dnevnik*, *Nova doba*, *Ptujski list* in *Jugoslavija*.

Največ časopisnih člankov je bilo objavljenih v povezavi s prvo klubsko razstavo, ki je v časopisju doživela pozitivne odzive, vendar so bili ti namenjeni predvsem temu, da je pomenila začetek razstavne dejavnosti v Mariboru in ne toliko njeni likovni vrednosti. V ospredje so postavljali predvsem njen organizacijski in narodnozavedni pomen.

Tudi o naslednjih razstavah je bilo objavljenih precej člankov, nato je njihovo število začelo padati z *VIII. klubsko razstavo* (1923) in je upadalo tudi po izstopu številnih članov januarja 1924, na različne odzive pa so naletele tudi gostujoče razstave.

Na podlagi analize odzivov v časopisju je opaziti, da so bili nekateri člani kluba bolj izpostavljeni od drugih. Med starejšimi so največkrat hvalili Cotiča, Henriko in Avgusto Šantel, Gvajca, pa tudi Janovskega, med mlajšimi pa predvsem Stiplovska in Petelna. Saša Šantel je na *III. klubski razstavi* izpostavil Cotiča kot impresionista in odličnega kolorista.⁸⁰ V splošnem je bil prav njegov impresionistični način slikanja tisti,

⁷⁷ ČOPIČ 1967, p. 52.

⁷⁸ France STELE, Umetnost. Dve razstavi, *Dom in svet*, XXXVI/6, 1923, pp. 191–192.

⁷⁹ Albert SIRK, Prva umetnostna razstava v Mariboru, *Ljubljanski zvon*, II, 1921, p. 127.

⁸⁰ Saša ŠANTEL, Razstava kluba Grohar v Mariboru, *Jutro*, III/215, 10. september 1922, p. 9.

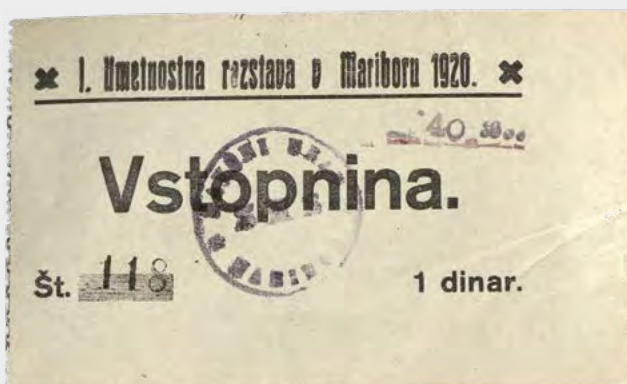
137 Cerkev v Studencih	(risba)	J. Tscharre
138 Turška kolarnica	(akvarel)	J. Vokač
39 Poljsko cvetje	"	A. Santel
140 Pokrajina	"	Š. Mladič
141 Portret gdč.	(pastel)	V. Rosmanit
142 Gospodarsko poslopje	(akvarel)	J. Tscharre
143 Vesna	"	Š. Mladič
144 Kmečka hiša	"	Š. Mladič
145 Portret g. Wagnerja	(olje)	O. Pistor
146 Zimska pokrajina	"	K. Coronini
147 Topoli	"	I. Cozzi
148 Poljska pol	"	I. Cozzi
149 Portret g. N.	"	O. Pistor
150 Portret g.	"	O. Pistor
151 Hiša v vrtu	"	K. Coronini
152 Iz celjske okolice	"	I. Cozzi
153 Celjsko pokopališče	"	I. Cozzi
154 Portret g. Wagnerjeve	"	P. Pistor
155 Interieur	"	O. Pistor
156 Tihozitje	"	I. Kos
157 Triglav v jutru po nevihti	"	M. Sadar
158 Pogled na Reko	"	L. Janovsky
159 Ob robu gozda	(perorisba)	I. Kos
160 Morska obala	(olje)	J. K. Janovsky
171 Iz mojega dnevnika	(akvarel)	R. Hamböck
162 Pokrajina	(olje)	V. Rosmanit
163 Vrt na Sušaku	(akvarel)	A. Santel
164 Karikature	"	R. Hamböck
165 Bakantinja	(risba)	V. Rosmanit
166 Božji dar	(akvarel)	V. Rosmanit

KAZALO B.

1 Tihozitje	(olje)	E. Klein-Bros
2 Krizanteme	"	A. Santel
3 Polje v cvetju	"	K. Coronini
4 Nada	"	V. Simonič - Blumenau
5 Študija	"	R. Passini
6 Čvetje	"	E. Klein-Bros
7 Motiv iz Velenja	"	K. Coronini
8 Samotno drevo, študija	"	Fr. Stiplovšek
9 Kamenca, študija	"	Fr. Stiplovšek
10 Prvi sneg, študija	"	V. Cotič
11 Cvetje	"	A. Santel
12 Gozd iz Koroške, študija	"	N. Vidmar
13 Portret g. svetnika L.	(pastel)	V. Simonič - Blumenau
14 Interieur	"	V. Rosmanit
15 Jesen	(olje)	V. Cotič
16 Gozd, študija	"	N. Vidmar
17 Profil, študija	"	R. Passini
18 Sneženke	"	A. Santel
19 Pozna jesen	"	Fr. Stiplovšek
20 Jesensko vreme, študija	"	N. Vidmar
21 Naše jutro, študija	"	N. Vidmar
22 Prvi sneg, študija	"	Fr. Stiplovšek
23 Jesen, študija	"	N. Vidmar
24 Otožnost, študija	"	N. Vidmar
25 Portret moje matere	"	V. Cotič
26 Študija	"	Fr. Stiplovšek
27 Prvi sneg, študija	"	N. Vidmar

167 Minijatura	"	V. Cotič
168 Karikature	"	R. Hamböck
169 Tihozitje	(olje)	I. Kos
170 Interieur	(akvarel)	E. Baumgartner
171 Iz mojega dnevnika	"	R. Hamböck
172 Mati božja iz sv. Višarij	(olje)	O. Pistor
173 Molitev	"	J. K. Janovsky
174 V parku	(akv. risba)	H. Kiffmann
175 Mariborski pristan	(risba)	J. Tscharre
176 Portret g. N. N.	(olje)	O. Pistor
177 Cvetje	(akvarel)	J. Tscharre
178 Prijatelja	(česp. les.)	I. Napotnik
179 Strahopetec	(signoj)	I. Napotnik
180 Plesalka	(hrškov les.)	I. Napotnik
181 Dekle	"	T. Janžekovič
182 Veronikin prt	(topol)	I. Napotnik
183 Večerni efekt	(olje)	I. Žabota
184 Pokrajina	"	I. Žabota

28 Guslar poje narodu	(olje)	J. K. Janovsky
29 Motiv iz Bistrice	(risba)	J. Tscharre
30 Litografija	"	N. Vidmar
31 Svetla noč	"	E. Baumgartner
32 Sadno drevje	"	J. Tscharre
33 Snežena pokrajina	(akvarel)	J. Tscharre
34 „Ecce homo“	(risba)	J. K. Janovsky
35 „Passion“, ciklus	(5 risb)	J. Peteln
36 Istarska ulica	(perorisba)	Fr. Stiplovšek
37 Slovenka	(bakrorez)	L. Janovsky
38 Mariborski pristan	(risba)	J. Tscharre
39 Kmečka hiša	(bakrorez)	L. Janovsky
40 Mladi mislec	(risba)	J. Kos
41 Starka iz Paga, študija	"	V. Cotič
42 Sanjavka	"	J. Kos
43 Splavarska ulica	"	J. Tscharre
44 Molitev, študija	"	V. Cotič
45 Dalmatince	(bakrorez)	L. Janovsky
46 Autoportret	(mezzotinta)	L. Janovsky
47 Jutro	(akvarel)	E. Baumgartner
48 Bilje pri Gorici	"	E. Baumgartner
49 Kmečko dvorišče	"	E. Baumgartner
50 Gozd v poletju	"	E. Baumgartner
51 Na trsatskem gradu	"	A. Santel
52 Kostanji	"	E. Baumgartner
53 Otroška glava	(risba)	J. Tscharre
54 Jutro	(akvarel)	Š. Mladič
55 Mestni ribnik	(risba)	J. Tscharre
56 Monastir Ostrog, ciklus 11	(olje)	J. K. Janovsky
I. Oče Hristofor		



Vstopnica
za ogled
razstave

ki mu je prinesel največ prepoznavne in priznanja,⁸¹ na razstavi v Beogradu pa so bile pohvaljene tudi njegove grafike.⁸² Tudi Henrika in Avgusta Šantel sta bili redno prepoznani kot dobri slikarki, ki uporabljata vedre tone, mehke barve in poteze.⁸³ V glavnem so bila njuna dela označena kot prijetna, ugajajoča.⁸⁴ Gvajčeva dela, ki so bila narejena v slogu akademskega realizma in impresionizma, so kritiki velikokrat ocenili kot preveč »profesorska«, torej preveč tehnična, prazna,⁸⁵ vendar gledano s stališča realistične upodobitve, dobro izvedena.⁸⁶ Janovsky, čigar dela so doživela mnogo pohval na *I. razstavi*, je razstavljal večinoma starejša dela v slogu akademizma, značilna za zgodovinsko slikarstvo. Nekateri so jih videli kot zastarela in neaktualna,⁸⁷ tako je na primer Šantel pri njem pogrešal nekaj novega,⁸⁸ medtem ko je Baš menil, da so prav starejša dela boljša kot mlajša.⁸⁹

Stiplovšek je požel odobravanje že na drugi klubski razstavi.⁹⁰ Tudi kasneje so ga pisci redno izpostavljali kot najvidnejšega umetnika mlajše generacije Umetniškega kluba Grohar, čigar dela so kazala »razvoj močnega umetniškega talenta.«⁹¹ Kot eden izmed talentov mlajše generacije je bil redno imenovan tudi Peteln.⁹² Kritiki so ga dojemali kot bolj »revolucionarnega« v primerjavi s Stiplovškom, saj je v svojih delih več eksperimentiral. Prav tako so prepoznali njegov razvoj od prvih do zadnjih klubskih razstav. Pozornost je pritegnil tudi Trstenjak, kljub temu da je razstavljal samo na *III. razstavi Umetniškega kluba Grohar*. Prevladovalo je

mnenje, da ima veliko talenta, »ki pa ga še mora razviti oziroma izpiliti.«⁹³ Tudi Apih, Baumgartner, Tscharre in Žagar so bili v člankih redno omenjeni, vendar so jih videli kot začetnike, pri katerih je sicer bilo opaziti talent, vendar obenem tudi pomanjkanje šolanja; njihova dela pa niso pritegnila pozornosti.⁹⁴

Kljub temu da so nekatere naloge, ki so si jih člani Umetniškega kluba Grohar zadali ob ustanovitvi, ostale neuresničene (npr. ustanovitev študijskih štipendij za svoje člane, prirejanje izobraževalnih večerov ali ustanovitev umetniške galerije), so izpolnili pomembno poslanstvo.⁹⁵ V mesto, ki ni imelo umetniških galerij, zasebnih zbiralcev, dotoka umetniških revij ali likovnega življenja, so vnesli prve zametke organiziranega likovnega delovanja, začeli so prirejati redne umetniške razstave in s tem spodbudili umetniško delovanje, prav tako pa že s prvo razstavo med Mariborčani močno povečali zanimanje za umetnost.

81 Slovenci na beograjski razstavi, *Jutro*, III/169, 20. julij 1922, str. 3; B., Umetniška razstava kluba »Grohar«, *Tabor*, III/207, 14. september 1922, str. 2; Umetniška razstava v Mariboru, *Jutro*, III/224, 21. september 1922, p. 3.

82 Dr. Ljubo ŠKREBLIN, Slovenci na V. jugoslovenskoj umjetničkoj izložbi u Beogradu, *Slovenski narod*, LV/154, 11. julij 1922, pp. 3–4.

83 Slovenci na beograjski razstavi, *Jutro*, III/169, 20. julij 1922, p. 3; B., Umetniška razstava kluba »Grohar«, *Tabor*, III/207, 14. september 1922, p. 2; Umetniška razstava v Mariboru, *Jutro*, III/224, 21. september 1922, p. 3.

84 V. H., Umetniška razstava, *Jutro*, V/298, 21. december 1924, p. 9.

85 Slovenci na beograjski razstavi, *Jutro*, III/169, 20. julij 1922, p. 3; X. Y., K letošnji razstavi kluba »Grohar«, *Tabor*, V/197, 29. avgust 1924, p. 2; STYRIACUS, Razstava umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, *Narodni dnevnik*, I/200, 5. september 1924, p. 2.

86 Slovenci na beograjski razstavi, *Jutro*, III/169, 20. julij 1922, p. 3.

87 Slovenci na beograjski razstavi, *Jutro*, III/169, 20. julij 1922, p. 3.

88 Saša ŠANTEL, Razstava kluba Grohar v Mariboru, *Jutro*, III/215, 10. september 1922, p. 9.

89 Umetniška razstava v Mariboru, *Jutro*, III/224, 21. september 1922, p. 3.

90 Mariborsko pismo, *Jutro*, II/212, 8. september 1921, p. 2.

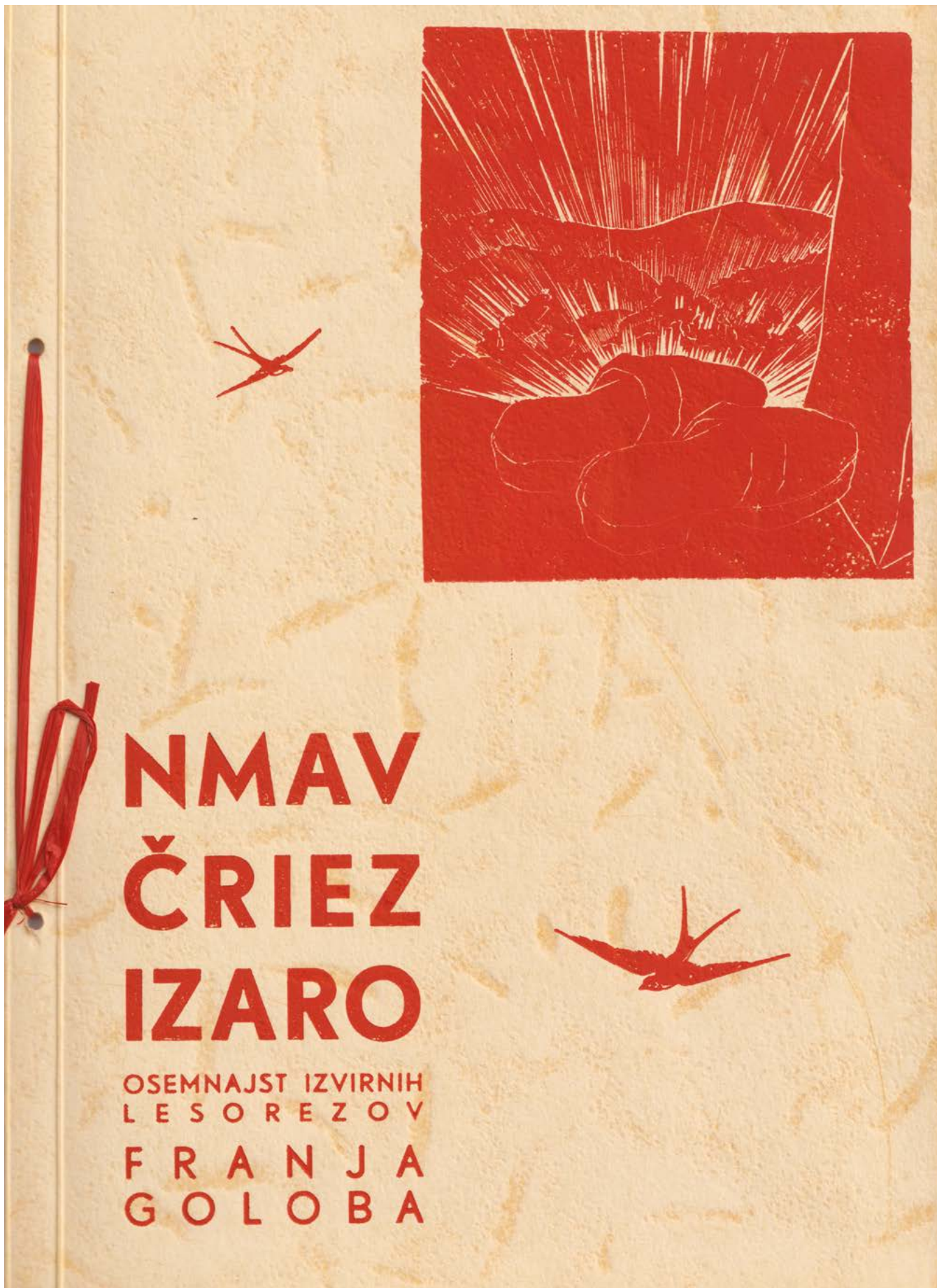
91 Saša ŠANTEL, Razstava kluba Grohar v Mariboru, *Jutro*, III/215, 10. september 1922, p. 9; B., Umetniška razstava kluba »Grohar«, *Tabor*, III/207, 14. september 1922, p. 2; Umetniška razstava v Mariboru, *Jutro*, III/224, 21. september 1922, p. 3.

92 B., Umetniška razstava kluba »Grohar«, *Tabor*, III/207, 14. september 1922, p. 2; Umetniška razstava v Mariboru, *Jutro*, III/224, 21. september 1922, p. 3.

93 Saša ŠANTEL, Razstava kluba Grohar v Mariboru, *Jutro*, III/215, 10. september 1922, p. 9; B., Umetniška razstava kluba »Grohar«, *Tabor*, III/207, 14. september 1922, p. 2.

94 Saša ŠANTEL, Razstava kluba Grohar v Mariboru, *Jutro*, III/215, 10. september 1922, p. 9; Umetniška razstava v Mariboru, *Jutro*, III/224, 21. september 1922, p. 3; X. Y., K letošnji razstavi kluba »Grohar«, *Tabor*, V/197, 29. avgust 1924, p. 2; STYRIACUS, Razstava umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru, *Narodni dnevnik*, I/200, 5. september 1924, p. 2; V. H., Umetniška razstava, *Jutro*, V/298, 21. december 1924, p. 9.

95 Glej: ARS, Osebni fond GVAJC, Signatura AS 803, Tehnična enota 1, Pravila kluba »Grohar«, II. Svrha kluba.



Nmav čriez izaro, osemnajst izvirnih lesorezov Franja Goloba.
Izdala bibliofilska založba v Ljubljani, Ljubljana 1938.
Oštevilčena in podpisana izdaja v 200 izvodih. Naslovnica.

FRANJO GOLOB IN NJEGOV OSAMLJENI KOROŠKI ODMEV V RAZBURKANEM LIKOVNEM ŽIVLJENJU MARIBORA PRED IZBRUHOVOM DRUGE SVETOVNE VOJNE

Če skušamo opredeliti Koroško na obeh straneh neorgansko zarezane državne meje med Slovenijo in Avstrijo (sedaj omeščane in v fizičnem smislu tako rekoč že neobstoječe) kot inspirativno okolje za umetniško ustvarjanje, seveda iz subjektivnega zornega kota Slovenije, potem bržkone drži, da je dežela v obeh državah potisnjena na rob živahnejšega utripa sosednjih pokrajin, in kot takšna se je s preusmeritvijo glavnih trgovskih poti vzpostavljala vse od začetkov novega veka dalje. V očeh nas Slovencev in naše že prislovične identitete dežele mnogih obrazov, ki jim je razpoznavno podoba vtisnila zgodovinska povezanost z različnimi kulturnimi centri, bi lahko rekli, da je Koroška domala sinonim za duhovno nasledstvo nekakšnega »gotskega« občutja kontinentalnega kulturno umetnostnega kroga, ki je prežet z lokalpatriotsko privrženostjo intenzivnemu vživljanju v domačo krajino. Videti je, da je srednjeveška tradicija iz časov, ko so preko Koroške še potekale pomembne trgovske

in umetnostne poti, za vselej zaznamovala tukajšnje kraje. Čvrsto oklepanje privzetih tradicionalnih oblik se je na svojevrsten način odrazilo in se morda še vedno odraža tudi danes. V času zastalo duhovno čutenje ljudi v odmaknjenih ozkih dolinah in z njim povezana konzervativnost, v imenu katere se je v umetnostnozgodovinskem smislu gotski stilni obrazec mimo renesanse krepko podaljšal v čas zrelega baroka, danes prepoznavamo kot elementarno zraslost z izročilom vase pogreznjenega domačijskega življenja, ki je v psihični profil tamkajšnjega človeka vtisnilo sebi lastno, na videz okorno, a jasno uzrto kontemplativnost. Čeprav prostodušno odkritosrčen, je tipični Korošec menda molčeč in v redkih izgovorjenih besedah premišljen. Misel koroškega človeka ni zapletena. Praviloma je spontana in vedno zelo osebna. Če bi torej iskali skupne poteze v temperamentu koroškega umetnika, jih morda najdemo ravno v tem nadvse individualnem pristopu in resnobni poglobljenosti,

vselej podčrtani z neko prav posebno melanholijo, ki je navzven včasih prekrita z narejeno robotostjo, a je v resnici znotraj vsa zmeščana in lirična.

Zgovornemu primeru tega občutja lahko sledimo v mnogo prezgodaj zaključenem likovnem opusu slikarja in grafika Franja Goloba (1913–1941)¹, ki je skupaj z Lojzeto Šušmeljem (1913–1942)², študentskim kolegom na umetnostno- obrtni šoli v Ljubljani in na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu, zavzeto sledil ciljem socialno kritične umetnosti ter se angažirano in polemično odzival na meščanskemu okusu prilagojeni umetnostni utrip likovnega življenja v Mariboru. Šušmelj in Golob sta bila v mariborskem krogu umetnikov v svojih prizadevanjih osamljena. Zaradi tega sta bila velikokrat odrinjena in potisnjena na stranski tir, njun resnični in navidezni konflikt z osrednjim tokom uveljavljenih umetniških imen in njihovimi spremljevalci (likovnimi kritiki) pa v pismih in polemičnih časopisnih zapisih nazorno odslikava položaj mladega umetnika v burnem obdobju pred prihajajočo kataklizmo svetovne vojne in ponuja zanimivo primerjavo z današnjimi časi.

Prerano, v vihuri druge svetovne vojne tragično umrli akademski slikar je svoj likovni manifest zastavil v bibliofilski izdaji osemnajstih lesorezov z naslovom *Nmav črez jizaro*. Dvesto numeriranih in signiranih izvodov izdaje iz leta 1938 je pomenilo prvo afirmacijo tedaj še izredno mladega in v Mežiški dolini rojenega slikarja, ki si je v somraku korakajočih totalitarizmov za izhodišče svoje ambiciozne likovne

sanjarije z nevsiljivim, nacionalno zavednim nabojem izbral koroško ljudsko pesem.

V duhu vidim zeleno valovito pokrajino, ki jo obrobljata Strojna in Peca, katera se končuje tam nekje pod Obirom. Zamazana in gosta Meža napaja to izmозgano zemljo. Tamkaj v tistem zapuščenem kotu, kjer je celo bobčina odmrta življenju, tik ob Meži med kupi cindra so nastale moje prve želje po umetniškem oblikovanju.

Vedno sem hotel ostati to, kar sem bil. In življenje in šole s svojimi vzgojnimi metodami. — Uprlo se je v meni vsem tem vablјivim klicem prihajajočih iz hrama, kjer na oltarjih, ko svetniki z glorio kraljujejo Picasso, Van Gogh, Cezanne, Matisse in mnogi drugi. Kako udobno, gladko se hodi po že uglajenih poteh, ki nosijo svoja imena po umetniških osebnostih, ki so si jih bile utrle, kjer je važno le to, da držiš korak, da stopaš tudi ti — nekje daleč zadaj v taktu vodnika na čelu.

V mojem srcu in prepričanju me je vedno spremljala ta skromna bajta moje mladosti, ki po svojem življenju nikakor ni v skladu z visoko donečim »izobraženim« načinom življenja.

V mojih delih nisem nikoli stremel, da dosežem popolnost tehnične strani; nadvse vaţnejši mi je bil duhovni izraz življenja objekta, ki ga slikam. Hrepenenje iz teme k svetlobi - edino tako bi vam lahko razložil svoje hotenje po močnih barvah. Krvavordeče barve slike »Ribniško selo«, ki jo po globinah pokriva tonska globina zasenčenega življenja - iz tiste zemlje, ki je bila polna železne rude, tam kjer so nekoč žareli plavţi, ki so danes že v pepelu, od tam je vzeta moja paleta ljubezni in čustvovanja (Meţiška dolina).

Resnični umetnik vedno ustvarja iz svoje notranjosti, ki je kot nekak rudnik po naravi svojske vsebine. To sestavljajo sublimirani produkti neke čisto posebne vrste doţivetij vseh oblik, potem značaj, duševna in telesna zgradba - skratka vse ono, kar daje vsaki osebi pečat individualnosti. Ta zaklad pa ni brez dna: izčrpa se prej ali slej: mesto umetnin nastajajo obrtniški izdelki ter dekoracije, dejal bi; umetnik (če pravočasno ne odloži čopiča) postane plagiator samega sebe, kopira sebe iz dobe, ko je bil še mlad, ko je še ustvarjal. Tiste neposrednosti, sveţosti sočne brutalne sile, surovega zgolj iz lastne duše črpajočega talenta ni več. Po ateljevih visjio hladna monotona in mrtva platna, starčevsko melanholična, ko njihovi avtorji. Da! Edino najneposrednejše ter najčistejše podajanje lastne duševnosti, torej vsega tega kar je umetniku nekako »dano«, rodi umetnine. Njihova vrednost je odvisna od globočine, bogastva, strukture te notranjosti, izvornost še posebej v »roki«, ki rabi in jemlje, namreč če je ta robata,

1 Franjo Golob se je rodil 5. aprila 1913 na Prevaljah v Meţiški dolini. Čas prve svetovne vojne je z mlajšo sestro preţivel pri babici na Prevaljah, kjer je končal prvi razred ljudske šole. Leta 1919 se je druţina preselila v Maribor in nato na Ptuj, leta 1930 pa so se ustalili v Mariboru. Ambiciozni mladeniĉ je moral zapustiti ptujsko gimnazijo, nazadnje se je odločil za uk v rezbarski delavnici podobarja in pozlatarja Alojza Zorattija. Po sreĉanju z deţelnim konservatorjem, umetnostnim zgodovinarjem in likovnim kritikom dr. Francetom Stelétom, ki je nezgrešljivo prepoznal njegov talent, se je z njegovo pomoĉjo vpisal najprej na Tehniško srednjo šolo v Ljubljani, leta 1933 pa na Akademijo za likovno umetnost v Zagrebu. Okupacijo je priĉakal v uniformi. Po zajetju in nekajdnevnem pridrţanju v Mariboru se je umaknil v Dravograd, kjer se je zaposlil na gradbišču elektrarne. Stanoval je v bliţnjem Podklancu in se povezal z drugimi mladimi rodoljubi. Naĉrtovali so sabotaţne akcije in zbirali oroţje za prve partizanske enote, a so jih odkrili in 23. avgusta 1941 aretirali. Odpeljali so jih v zapore na Prevaljah, nato pa so jih pred naglim sodišĉem v Begunjah obsodili na smrt. Franja Goloba so v skupini desetih talcev ustrelili 3. septembra 1941 v Zaborštu pri Domţalah.

2 Lojze Šušmelj (1913, Mulhouse v Alzaciji -1942, Celje). Otroštvo je preţivel pri krušnih starših na Janţevi gori nad Selnico ob Dravi. Dobrotnik dr. Adolf Zorec iz Ruš mu je omogoĉil šolanje. S Franjem Golobom sta se spoznala v razredu Franceta Kralja na Srednji tehniški šoli v Ljubljani. Šušmelj je sledil Golobu na akademijo v Zagreb, kjer sta skupaj stanovala. Odtlej sta bila nerazdruţljiva in sta skupaj snovala naĉrte za prihodnost. Skupaj sta tudi razstavljala in v domaĉih krajih sodelovala pri organizaciji t. i. narodno obrambnih taborov. Po okupaciji se je aktivni predvojni komunist Šušmelj umaknil v ilegalo, ob obisku doma na Janţevi gori junija 1942 so ga aretirali in med šestinpetdesetimi talci ustrelili v celjskem zaporu.

In še nekaj: Pravi umetnik je daleč od vsake kritike.

(Umetniki o sebi in svojem delu, Iz razgovora z akademskim slikarjem Francem Golobom ob razstavi „Brazde“, Mariborski Večernik »Jutra«, 12. XII. 1939, letnik 13, šte. 283, str. 4)



Franjo Golob, Ženski akt, 1936, olje na karton, 37 x 25 cm, foto Primož Premzl, zasebna zbirka Primoža Premzla, Maribor

ali pa dekliško nežna. Umetnik, ki ne ustvarja po tej poti, je navaden obrtnik, epigon, gol posnemalec, pa če ga diči še tako popolno tehnično znanje. Kot modernist bi skakal od »izma do -izma«, od šole do šole, resničen umetnik, duh pa ne bo nikoli. Kajti ta nosi svoj -izem v sebi.

Čim večji mojster, toliko več pišejo o njem, toliko več vrstic mu žrtvujejo načelno pravilno, ki pa često dopušča izjeme. In ne razlikujejo tistih, ki so prevzeli od Kokoschke, Giorgiona, Brueghela itd. vse razen motiva od onih, ki se resno trudijo za svoj umetniški izraz.

Nujnost socialnega nesorazmerja pa zahteva, da se tudi človeku, ki ustvarja kulturne dobrine, da možnost življenja; malo več srčne kulture in duševne izobrazbe, pa bi bilo tudi temu delavcu, ki služi Lepoti in Resnici omogočeno – da dela.

Vsi bi morali misliti na umetnika, kot umetnik misli na vse. Umetnina je last kolektiva, ki oplemeniti vsakega, ki jo razume.

Lojze Šušmelj se je po zaključku študija v Zagrebu leta 1937 vrnil v domače kraje okoli Selnice ob Dravi, medtem ko se je Franjo Golob najprej skušal ustaliti v Ljubljani, vpisal se je na študij umetnostne zgodovine, a se je zaradi pomanjkanja sredstev ob koncu leta 1938 prav tako vrnil k staršem na Ribniškem selu na obrobju Maribora, ki ga je štel za domače kulturno okolje. Mlada slikarja sta se nato na različne načine skušala vključiti v živahno likovno življenje in razstavno dejavnost štajerske prestolnice.

V Mariboru je v tretjem desetletju delovalo nekaj slikarjev in kiparjev, ki so sooblikovali likovni utrip mesta že od leta 1920, ko so ustanovili Umetniški klub Grohar. Po krajšem predahu ob koncu dvajsetih let, se je s prihodom nekaterih mlajših dejavnost ponovno obudila. Med starejše umetnike so zanesli nove ideje, vezane predvsem na »zagrebško šolo«. Izmed starejših jim je lahko sledil le Karel Jirak (1897–1982), čeprav so k novemu društvu »Brazda« (1931) pristopili tudi nekateri drugi. Pregledne razstave članov so se vrstile v rednih časovnih presledkih, največkrat v Veliki sokolski in Unionski dvorani, ki nista bili najprimernejši za likovne razstave (to so venomer v svojih ocenah poudarjali tudi kritiki), a edini dovolj veliki za skupinsko pregledno razstavo. Sčasoma so likovniki na svoje prireditve vezali tudi ostalo kulturniško produkcijo v mestu in organizirali t. i. Umetnostne tedne.

Med umetniki, ki so razstavljali v okviru I. umetnostnega tedna (istočasno je bila to VI. razstava Brazde) je bil novembra 1937 tudi Franjo Golob. Mariborski javnosti se je predstavil le s štirimi lesorezi iz Avtobiografskega cikla, ki jih je ugodno ocenil Fran Šijanec in v avtorju prepoznal »pristno grafično naturo, ki snov prireja svobodno svoji čustveni fantaziji«. ³ Naslednje leto se je skušal priključiti Lojze Šušmelj, a so ga člani Brazde zavrnil. Užaljeni Šušmelj je skušal s pomočjo prijatelja in novinarja Ivana Potrča v časopisju objaviti oster protest, vendar mu ni uspelo. Pridušal pa se je že spomladi naslednjega leta, ko je bil v razstavo II.

³ Dr. Fran Šijanec, Razstava »Brazde«, Obzorja I, št. 5-6, Maribor 1938, str. 192.



Franjo Golob, Krajina, 1939, olje na vezano ploščo, 40,3 x 44 cm, foto Mojca Štuhec, zbirka UGM

umetnostnega tedna sicer sprejet, vendar je imel glede organizacije prireditve kopico pripomb, medtem ko so dela Franja Goloba, ki je bil tedaj na Dunaju, brez obrazložitve zavrnil. Ambiciozna mladeniča sta na vsako krivično zavrnitev ostro reagirala, tudi s polemiko v časopisju, in si nato še z večjo težavo izborila ustrezno priznanje, čeprav sta na decembrski predstavitvi mariborskih umetnikov kot gosta »Brazde« vendarle sodelovala oba.

Več priložnosti jima je v svojem društvu »Slovenski lik« ponudil France Kralj, ki si je v tem času v Ljubljani prav tako le še s težavo izbral mesto v likovnem življenju pod vodstvom mlajše generacije z zagrebške akademije. V času, ko je bil Golob na Dunaju, je Šušmelj junija 1939 za teden dni postavil I. umetniško razstavo v Rušah. Za organizacijo je pridobil člane ruškega Sokola, prireditve pa sta razstavljavca umestila med akcije »Slovenskega lika«. Odziv ljudi je bil izjemen in nepričakovan za vse, ki so spremljali nenavadni kulturni dogodek izven mestnega okolja. Razen za oba avtorja, seveda, ki sta samozavestno vztrajala pri izhodiščih svojega programa. Preprosti ljudje s hribov so si trumoma

hodili ogledovat umetnine »njihovih« umetnikov, veliko del sta celo uspela prodati. Tudi likovna kritika se ni mogla načuditi uspehu te posebne razstave.

I. UMETNIŠKA RAZSTAVA V RUŠAH

Ali ste kedaj že kaj takega slišali! Dva mlada slikarja gresta prav v provinco sredi med kmete, da jim pokažeta svojo umetnost, tisto umetnost, ki je tako v glavnem tem kmetom, temu priprostemu ljudstvu namenjena. To je vsekakor pogum, ponosna samozavest dveh ljudi, ki se jasno zavedata svoje poti in svoje naloge v družbi. Brez vsakršnih »genialnih« kretenj, priprosto in pristno sta stopila pred svoje občinstvo, kakor dva, ki se zavedata, da morata dati obračun o svojem delu prav ljudstvu, iz katerega sta izšla in za katerega delata. In tako je nastal iz skromne razstave kulturni dogodek prvega reda. Kajti ta razstava je začetek nečesa novega.

Golob nam je deloma znan že z drugih razstav. V glavnem se udeje v lesorezih. Iz njih nam diha močno čustvena narava, ki obdaja vse svoje motive s toplo mehko in nežnostjo. V teh lesorezih se poslužuje simbolov in slik ter celo personifikacij. Da omenim le tisto okamenelo bolečino pri njegovi »Gospej Sveti« ali Mrak s plaščem v njegovem »Popotniku«. Sploh je močno romantičen.



Lojze Šušmelj, Ruše I, 1939, olje na platnu, 69 x 60 cm,
foto Branimir Ritonja, zbirka UGM

V oljih ljubi vijoličaste, rožnate in lila barve, s katerimi nam ume pričarati še dokaj močna razpoloženja. Želja po u branosti slike z okvirjem ga je nagnila, da je, kakor nekdanj novoromantiki, sam izdelal prav širok okvir, ki je takorekoč del slike. V koliko pa je ta slikarski stil, ki ga zanaša fantazija in čustvo včasih že precej daleč od stroge stvarnosti, v skladu s programom, ki sta si ga napisala v razstavnem katalogu, je seveda lahko vprašanje, ki pa ni tako zelo važno. Tudi sodobnost tega sloga utegne ta ali oni o porekati.

Lokalni činitelji, Sokol, so se zavedali pomembnosti tega kulturnega dogodka in so šli obema razstavljalcema na roko. In to je treba v današnjih dneh še prav posebno poudariti. Vstop na razstavo je brezplačen in tudi v tem je del programa, ki nam mora biti simpatičen. In ob koncu senzacija: Skoro polovica Šušmeljevih slik na razstavi je prodanih!

(Jad (Jaro Dolar), Edinost, 17. VI. 1939, letnik 2, štev. 24, str. 5.)

Provokativna razstava je naletela tudi na drugačne odmeve. Ostro je dela obeh umetnikov ocenil kritik »-ajnos« (Boris Krajnc) v Jutru, čeprav Golobu ni odrekel potenciala, ki naj bi ga vendarle premogel

njegov talent.⁴ Na »meščansko« kritiko je zopet reagiral Šušmelj in bolj kot kadarkoli prepričan, da stopa po pravi poti, napisal Pismo uredniku v Večerniku. V polemiki je užaljeno in prizadeto odgovarjal na vse kritične očitke ter branil svoja in

⁴ »Golob je izšel iz ekspresionizma, toda v njegovih grafikah zaslutiš prej domače vplive ko tuje, in prej Avgustinčiča, kakor bratov Kraljev ali Maleša. Zanimivejši sta olji, toda pravilno jih boš vrednotil le, če veš, da je bil njegov učitelj slikanja Marino Tartaglia »največji živeči jugoslovanski slikar« — v očeh inozemstva. Ako si dovolj močan, da se izogneš mrtvih vplivov (a že to je v slikarstvu težko), se boš še težje živih, v tem primeru izrazite umetniške osebnosti, kakršen je ta mojster! Golob pa je hotel biti za vsako ceno izviren, in slikal je pastuozno zgolj zato, ker Tartaglia ne ljubi pastuoznosti. Pomagal mu je njegov lastni temperament, ki ljubi kontraste ter sočen, žgoč kolorizem, dočim je ta njegov profesor cenil El Greca, Giotta, Tintoretta, boreč se pri tem s futurizmom. Golob podaja neposredno, neizbrušeno, kakor je Balzac pisal svoje romane. Tartaglia razumsko, podoben v tem P. Bourgetu. Kaj pa sveža, fina kompozicija, in ideja, ki jo izluščiš v vsakem teh dveh oljih? — Očitajo mu kičizem, a po krivem: kajti kič je slika, ki ugaja povprečnemu gledalcu, a ni umetniška. Golobovi platni pa povprečnemu gledalcu ne ugajata, a sta vendar umetniško visoko vredni. Ko bo namesto malih jemal velika platna (s čimer se bo tudi najprej znebil svojega barvnega patosa), in če se ne bo ubil s slikanjem »socialnih motivov« (marveč ostal zvest čisti umetnosti), bo dozorel in morda ustvarjal evropsko pomembna dela! Šušmelj je v grafiki in deloma v akvarelu izrazil zastopnik socialne smeri v umetnosti, torej na napačni poti. In isto, kar lahko očitaš kakemu Hegedušiču ali Svečnjaku, boš očital Šušmelju: pomanjkanje izvornosti. (Izbira motiva ne odloča: Francoz ne bo podajal zagrebškega sajmišta). Vse te stvari so lahko dobre ilustracije nenapisane besedila, toda daleč od tega, kar v določenem smislu imenujemo umetnost. Do absurda razvlečena, plehka, dolgočasna in banalna zgodba, podana v obliki novele ali romana, še ni »umetnost« — in nekaj zehajočih ter brez sence življenja podanih figur iz poljubne kolodvorske čakalnice prav tako ne! — ali pa ima prav Ivan Cankar, trdeč, da je vsak človek umetnik, postavim, nekaj Dostojevski, Kierkegaard, Michelangelo...« (Jutro, 16. VI. 1939, leto 20, štev. 137, str. 7).

Golobova stališča. Z odprtim pismom v Večerniku se je na Šušmeljevi strani v razpravo vključil tudi Ivan Potrč⁵, ki je skušal strasti umiriti in jeznega slikarja prepričati, naj vztraja in ne kuha jeze zaradi »profesorjev«.

Golob si je tedaj sicer še vedno vroče želel v tujino, v Pariz, v Italijo, ali vsaj na Dunaj, kar se mu je s Stelétovo pomočjo nazadnje posrečilo. Pridobil je podporo za izpopolnjevanje na Inštitutu za konservatorstvo in restavriranje Akademije za likovno umetnost, a le za en semester. Z Dunaja se je moral vrniti predčasno, saj so ga klicali na orožne vaje. 27. junija je že bil v Mariboru, 1. julija pa se je moral javiti v 3. planinskem bataljonu v Škofji Loki in se ni mogel udeležiti razstave v Celju, saj je v uniformi ostal še do konca avgusta. Vrnil se je v Maribor, kjer se je več mesecev brez uspeha trudil za redno mesto restavratorja pri profesorju Bašu⁶ v Pokrajinskem muzeju. Strogi ravnatelj mu ni zaupal, ker se mu je zdel preveč bohemski in nezanesljiv, prijatelju Stelétu, ki se je za svojega varovanca zelo trudil, pa je v ohranjenih dopisih vselej našel izgovor, da v muzeju bolj nujno potrebuje tehnika dokumentalista in knjižničarja.

Pozno jeseni 1939 je bil Golob znova na Koroškem, na Prevaljah, vandra pa je tudi po okoliških hribih. V Maribor se je vrnil s porisano skicirko, posamezne motive pa je nato pripravljaj za objavo v Slovenskem gospodarju.⁷ Nekaj motivov je prihranil za načrtovani lesorezni cikel, ki bi ga vnovič namenil za bibliofilsko izdajo, a načrta ni uresničil.

Februarja 1940 je Golob v muzeju sicer nastopil »tkzv. brezplačno prakso«, pri čemer mu je nekaj sredstev v obliki honorarja in podpore namenila tudi banovina⁸, a njegov položaj je ostal nerešen, zapletlo pa se je tudi s spričevali, saj mu prosvetno ministrstvo sprva ni priznalo srednje šole. V enem od zadnjih pisem iz obsežne korespondence z dr. Stelétom razodeva, da v domačem okolju, kljub volji in neizmernemu entuziazmu, ni našel prave podpore.

Mrb., dne 8. I. 1941.

Dragi gospod doktor!

G. ravnatelj dr. Osterc mi je povedal spremembo Vašega prihoda. V nedeljo popoldan, mogoče ostanete še v ponedeljek tu? Ker nimam nobenega drugega človeka, s katerim bi se lahko pomenil o mojem življenju, bodete razumeli, da sem Vas že potreben. Tem bolj, ker je rešitev Ministrstva prosvete že prišla, toda negativna. Nižje srednje šole mi ne priznajo. – Da je moja mladostna ambicija s tem okrnjena, je jasno, posebno pa ker z g. prof. Bašom ne prideva v duhovno sožitje. Razmerje, ki sem si ga ustvaril, bolje – ki so mi ga drugi ustvarili v muzeju, je vse preje kot koristno. Dovolj je že to, da nam čas ne gre na roko. In kot trezen razumen človek bi tudi ta gospod moral vedeti in upoštevati nujnost mojega življenja. Mogoče bi celo lahko merodajne zainteresiral s potrebnimi argumenti za moj obstoj v muzeju. Verjetno brez njegove škode. Že pred pol letom obljubljeni prostor še ni moj in tudi ne bo, ker so tam uredili arhivsko knjižnico. Zanimivo je dejstvo, da jaz nisem mogel dobiti prostora niti za nekaj tednov, ko sem imel delo v stolnici, dočim je g. Sternenu odstopil že v začet. min. leta sobo v gornjem delu gradu za risanje kartonov in restavriranje in slikanje. To je trajalo celo poletje, a v zimi mu je odstopil prostor zraven pisarne, kjer je bilo meni obljubljeni. Ta prostor se je kuril za njegovo delo. Dočim sem jaz moral mojo restavracijo izvršiti v službenjski sobi stolnega župnišča. Marsikatero obljubo in izgovor je čas enega leta mojega životarjenja v muzeju ovrigel. Žalostno, da so osebne simpatije tudi v takih institucijah važne. In tudi to, da lahko o usodi dela in življenja človeka določa samo eden gospod. Moje polje dela je široko in idealno, ker je še docela neraziskano ter ustvarjeno s toplim odnosom ljubezni do tega življa. Še zmiraj sodim, da bi se to vse dalo narediti. Kljub beraški podpori, brez polovične voznine. (kar je pri meni zelo važno)

Ali se ne bi dalo, da me banovina postavi za neko funkcijo v naših muzejih? Asistenta ali pomočnika. Ali pa naj me saj nastavi za slugo ali hišnika (kar sem de facto), lepše mi bo kot sedaj. Hišnik je pri nas gospod. Mene pa še nikoli profesor ni predstavil komurkoli. Ta sistematična ljubeznivost ni brez posledic. To edini pravilen način, da se mi položaj v Mariboru nikoli ne bo zboljšal.

Nakazujem Vam samo par misli, ki grizejo energijo in voljo do dela. Če bodete kaj prosti, bom vesel vsake Vaše besede, ki so mi že toliko mračnih razpodile.

Lep pozdrav! Vaš vdani Golob Franjo

⁵ Potrčevo odprto Pismo slikarju Šušmelju, Mariborski Večernik »Jutra«, 30. IV. 1939, leto 13, šte. 98, str. 7.

⁶ Franjo Baš (1899-1967), etnolog, geograf, zgodovinar, muzeolog, od 1932 ravnatelj Pokrajinskega muzeja in Pokrajinskega arhiva v Mariboru.

⁷ Mežiška dolina, Slovenski gospodar, 31. 1. 1940, letnik 74, šte. 5.

⁸ Alenka Klemenc, AHAS 13, 2008, str. 211 in op. 219.



Lojze Šušmelj, Pokrajina, 1939, olje na platno, 61 x 69, foto Mojca Štuhec, zbirka UGM

Z ravnateljcem Bašem se nista razumela, v muzeju so mu ponudili zgolj delo pri katalogizaciji muzealij, zato se je znašel tudi drugače. Oktobra 1939 je pomagal Šušmelju pri izdelavi spomenika žrtvam dela na pokopališču v Rušah, aprila 1940 pa sta v Mariboru s somišljeniki organizirala t. i. Kobanski teden. Prireditev je bila nova v nizu uspešnih akcij mladih akademikov, ki so si prizadevali za promocijo svojega Kobanskega.⁹ Šušmelj je ob tej priložnosti predstavil knjigo linorezov *Kobanski motivi*, ki jo je navdihnil uspeh Golobove bibliofilske izdaje. V nakladi 300 izvodov broširane ljudske izdaje in luksuzne oštevilčene bibliofilske izdaje¹⁰ jo je v samozaložbi natisnil v Mariborski tiskarni, Golob pa jo je opremil z motivom kmečke skrinje z Remšnika,

⁹ Geografski pojem »Kobansko« do takrat ni bil v rabi, promovirala pa ga je mlada akademska skupina, večinoma levičarske politične provenience.

¹⁰ Šušmeljevo pismo Pavletu Žavcerju, dat. 30. 1. 1940: »...Mislim napraviti neko ljudsko knjigo po 3 kovače. Maleš take prodaja po 200.- din...« (Arhiv Slovenije hrani Osebni fond Pavleta Žavcerja (AS 1226, zap. št. 10).

ki je bila postavljena v etnografski kotiček razstave, namenjene samostojni predstavitvi Šušmeljevih del. Manifestacija je med Mariborčani naletela na simpatično odobravanje, goreči aktivisti (Šušmelj, Žavcer¹¹ in Golob) pa niso mirovali niti poslej. Pripravili so ustanovitev Kobanskega oziroma na Golobovo vztrajanje Kobansko-Koroškega društva.¹² Nameravali so pritegniti narodno zavedne ljudi ob meji – krajane, učitelje, študente in srednješolce, da bi utrjevali narodno zavest in se zoperstavljali vse močnejši »kulturbundovski« propagandi. Podpirala jih je tudi Ciril-Methodova družba v Mariboru, vendar potrditve društvenih pravil niso dosegli.

¹¹ Pavle Žavcer, s partizanskim imenom Matjaž (1914–1986), agronom in politični delavec, predvojni komunist in organizator partizanstva na Koroškem. Arhiv Slovenije hrani Osebni fond Pavleta Žavcerja (AS 1226, zap. št. 10), v katerem so ohranjeni tudi podatki o Franju Golobu in Lojzetu Šušmelju.

¹² Žavcer v spomilih piše, da je za potrditev pravil pri oblasteh interveniral tudi Franc Sušnik, tedaj profesor na mariborski Gimnaziji, kasneje ustanovitelj ravenske gimnazije in Študijske knjižnice na Ravnah na Koroškem.



Šušmeljev nagovor v pregibu razstavne zloženke, april 1940,
zbirka UKM

likovnih umetnikov v Ljubljani, čeprav je razstavljal tudi sam in je zategadelj postal redni član društva.

»Greš po promenadi proti Jakopičevemu paviljonu poln lepih misli o umetnosti, njeni tradiciji in poslanstvu, ki ga mora vršiti vsaka kulturna ustanova. »Pse na vrstico!« je prvo kar vidiš, nato šele opaziš na istem drogu lepenko z velikimi črkami, ki naj ti povedo, da je v paviljonu jubilejna umetnostna razstava. To je edini znak, ki opozori človeka na to veliko kulturno manifestacijo. Res, velika skromnost! Človek si ne želi marševske pompoznosti in kičaste dekoracije, ki naj bi pačila naše narodno obeležje, tem več samo ono najskromnejše — našim sposobnostim enakovredno besedo. V trpljenju in nacionalnih bojih rojena zavest, ki je bila kronana s poniževanjem naših lastnih ljudi, je prodrila in postavila temelje leta 1900. Štirideset let snovanja in dozorevanja z boji po svojem lastnem klicu smo doživeli.

Društvo Slovenskih likovnih umetnikov je priredilo to razstavo. Hvalevredna iniciativa, ki jo je pa nečastno izvedla. Prostor sam po svojem obsegu ni zadovoljil težnjam naših potreb. Vprašanje je, če ne bi bila »Narodna galerija« s svojo centralno dvorano za takšen retrospektiven pregled. Bilo bi lahko več del v lepši skupnosti razstavljenih. Ali

pa odločujoči gospodje niso hoteli odstopiti polpretekle ustvaritve novi, porajajoči se umetnosti.

Razstavlja 70 slikarjev in kiparjev. Nekaj ljudi je, ki iz osebnih ali kakršnih koli vzrokov niso razstavili. Če se je Umetniški svet, od »Boga dana kompetenca«, res striktno držal svojih načel, ki jih kot žirija mora imeti, ne bi nastala nesorazmernost - ki ni naključje - ki se nehote vsiljuje obiskovalcu razstave. Umetniški klub »Neodvisnih« ima od vsakega člana po dve sliki (razen dveh), dočim smo Mariborčani (brez Jiraka) zastopani le s po eno sliko. (Iv. Kos ima dve.) Da je bila organizacija prirediteljev slaba, dokazuje že to, da so zadnji trenutek prijavljena dela odklonili. — Ni prostora! O tem in še marsičem ne bo spraševal tujec. Ustvaril si bo mnenje, kakršno se mu nudi na razstavi. Destruktivnost organizacije stopa vse bolj v ospredje ob takšnih prilikah, pod katerimi bi pač morale vse osebne in klubske nevšečnosti biti eliminirane.

Namen te razstave bi pa bil, da pokažemo celotno podobo našega ustvarjanja

in hotenja, da bi iz teh dvoran zadihalo od sončnega Krasa po lepi cvetoči Dolenjski, preko snežnih mogotcev, ki kraljujejo v plavini neba, v dolino naše otožne Koroške, Dravske doline in vinorodne Štajerske v jeseni, pa do

OLJA		
1. Ojstrica	6. Delo	11. Zgodnja pomlad
2. Sv. Duh pri Ojstrici	7. Bebec	12. Motiv s hribov
3. Perrice	8. Pred nevihto	13. Kobanc na paroh
4. Sv. Jernej nad Muto	9. Voz s kravama — Kobanska viničarija	14. Marija s presekanom glavom
5. Kobanska pokrajina	10. Žetev	15. Selnica

AKVARELI		
16. Dravograd	23. Kobanska lepatica	31. Selnica
17. Pomladni motiv	24. Huša	32. Iz šturmove grape
18. Motiv z Ojstrice	25. Remšnik	33. Iz bistrške grape
19. Potomec stoletne Marijovine	26. Sv. Pankracij	34. Na polju
20. Mlin v snegu	27. Kapla	35. Ob Dravi
21. Marenberg	28. Šola CMD v Gradišču	36. Nacev Pep
22. Oče Kapunar	29. Sv. Duh	37. Sv. Križ
	30. Električna Fala	38. Sv. Urban

RISBE		
39. Ženka	42. Debeli konji	45. Jagrova pieta
40. Pomladni motivi	43. Pastirica	46. 96 letni kmet
41. Kljuse	44. Nacev Pep	47. — 60. iz knjige „Kobanski motivi“

Seznam razstavljenih del, april 1940, zbirka UKM

Prekmurskih gotskih fresk. Tako bi si ustvarili umetnino, ki bi bila v vsakem svojem detajlu in v celoti kvalitetna.

Štiridesetletnica! Kako naj se moralno opravičimo pred našimi tvorci, ki so položili prve temelje v slovenskem slikarstvu in s tolikim idealizmom sledili uresničenju svojih ciljev. Mladi so bili, kot smo danes mi, mogoče močnejši in zavednejši v svojih stremljenjih. Čas pa zahteva od nas, da smo še večji, ker je boj za obstoj in našo čast trši. Tako kot je vstala, bo rastle in dorastle naša slovenska umetnost, ki je bogata, do svojega upravičenega slovesa nam v ponos, drugim v spodbudo. Potrebovali pa bi: več neomajne vere v življenje in zdravja, tistega srčnega zdravja polnega krvi. Franjo Golob, akad. slikar.

(Jubilejna umetnostna razstava v Ljubljani, Mariborski Večernik »Jutra«, 15. 4. 1940, letnik 14, šte. 85, str. 3)

Decembra sta Golob in Šušmelj sodelovala še na jubilejni razstavi ob dvajsetletnici pričetka sistematičnega razvoja likovne umetnosti v Mariboru in zadnjikrat razstavila svoja dela.

Pred koncem leta 1939 si je Golob uredil »atelje« in bil končno na svojem, sredi kupov in svežnjev skic ter risb, slik in lesoreznih plošč, čeprav v skromnih bivalnih razmerah in brez rednih prihodkov. Na silvestrski večer je napisal pismo Stelétu in ga z opisom obiska na Koroškem nadaljeval in končal deset dni kasneje.

Maribor, dne 31. XII. 1939.

Dragi gospod doktor!

Iskrena hvala za novoletne želje, kakor tudi od mojih staršev. Želimo tudi mi Vam plodonosnega dela in sreče v Novem letu.

Končno sem sam!

Čisto sam sredi svojih slik, pri svoji mizi med mojimi risbami in osnutki tolikih del. Dragocen zaklad je zadovoljstvo. In vendar, saj to ni bilo toliko. Vsa leta hrepenenja so se mi spolnila in ves trud in borbe so mi bile ta dan poplačane. Stojalo s platnom je nedaleč od mene in barve in miza s pripravljenim materialom za lesoreze, a po zidu šestindvajset slik, ostanki mojih prvih uveljavljenj. Ker je zima, sem poskrbel tudi za obloženo pečko. Moj novi dom je podstrešna soba v samotnem kotu Ribniškega sela, nedaleč od doma. Eno okno ima, ki mi odkriva vse čari lepe narave.

10./I. 1940.

Prišel sem iz Prevalj. Imam nekaj novih lesorezov, ki so vzeti čisto iz tistih krajev. Pripravljam ciklus lesorezov »Mežiška legenda« z uvodom dr. Sušnika. Sedaj bom tudi začel s slikanjem. S službo še nič ni. Če je ne bi rabil, jo sploh ne bi želel. Sam sem in srečen v vsem tem snovanju,



Paleta in čopič Franja Goloba, zasebna zbirka Primoža Premzla, Maribor

kjer me pač moti edino borba za hrano. Prodal sem občini eno olj. sliko »Iz mežiške doline«. Drugega nič. Verjetno, da si bom sčasoma večji krog mojih poznavateljev ustvaril. Priliko za delo imam. Prejmite moje vdane pozdrave

Vaš Golob Franjo, Ribniško selo 42 Maribor

V pismu omenja oljno sliko iz Mežiške doline. Bržkone gre za prvo v seriji slik, ki sta jih nato z vedutnimi motivi sedežev koroških občin spomladi 1940 s Šušmeljem naslikala za okrajno glavarstvo v Dravogradu.¹⁴ Nekatere med njimi sta razstavljala tudi na spomladanski in jesenski razstavi

¹⁴ O seriji Šušmeljevih (Dravska dolina) in Golobovih (Mežiška dolina) slik je pisal tudi dr. Metod Milač, ki se je podob spominjal iz svoje mladosti, ko je oče služboval na glavarstvu v Dravogradu. Danes poznamo le veduto Mute Lojzeta Šušmelja, ki visi v pisarni župana Občine Muta, ostale slike so neznan kje oziroma izgubljene. (Metod Milač, Kje so pogrešana umetniška dela Franja Goloba in Lojzeta Šušmelja, Glasilo, leto 7, šte. 3-4, 2002, str. 78-81)

naslednjega leta 1940. Zanimivo je Golobova dela na spomladanski prireditvi III. umetnostnega tedna ocenil Radivoj Rehar, saj je njegovo delo videl na pomembnem razpotju. Različni pristopi, ki kažejo v več smeri nosijo v sebi revolucionarni naboj, pravi, vendar je to »težka naloga, ki jo zmore samo izredno močna natura.«¹⁵ Predlaga mu pot v čisto slikarstvo, ki bo osvobojeno vsebinske sponje.

Franjo Golob, in ob njem zvesti prijatelj Lojze Šušmelj, sta bila umetnika, ki sta dobesedno stala ne samo sredi umetnosti, temveč resničnega, trdega življenja. Ne samo na slikarskem področju, temveč tudi v pisani besedi, v široko razpeti mreži organizacijskih, narodno-obrambnih in buditeljskih prizadevanj med širokimi množicami podeželskega prebivalstva sta bila edinstvena. In za elito nosilcev meščanskega okusa, ki je tudi v spremenjenih okoliščinah po drugi svetovni vojni prikrito narekovala kulturno politiko, ostala nerazumljena. Doktrina socialistične revolucije ju je častila kot komunistična heroja, čeprav vsaj Golob to v resnici nikoli ni bil. Izjemen in samosvoj prispevek k angažirani socialno kritični umetnosti je bil zaradi njune zavestne odločitve, da bosta živela in ustvarjala med preprostimi ljudmi na podeželju, vrsto let zapostavljen in spregledan. Golobova idilična in romantično vznesena ljubezen do domače zemlje, ki jo je z izrazi dediščine poznega ekspresionizma prepoznaval v folklornih prvinah ljudske umetnosti, zrcali tenkočutno mehko njegove duše, a tudi občutljivost za pomanjkanje in krivice, ki jih je bil tudi sam deležen obilo.

¹⁵ Radivoj Rehar, Slikarska razstava III. umetnostnega tedna, Mariborski Večernik »Jutra«, 25. (26.) 5. 1940, letnik 14, šte. 116, str. 12.



Zoran Mušič, Trg svobode v Mariboru, 1939, olje na papirju, 55 x 65 cm, foto Damjan Švarc, last MOM, hrani UGM

ZORAN MUŠIČ IN MARIBOR

»Zgodnja dela postavljajo Zorana Mušiča, tudi za trideseta leta, v vlogo najpomembnejšega umetnika svoje generacije,« je poudaril Jure Mikuž, takrat direktor ljubljanske Moderne galerije, ob napovedi razstave dela slikarjevega opusa, kamor bi sodile tudi »mariborske« slike.¹

Razstava takrat ni bila realizirana, saj jo je Mušič zavrnil z argumentom: »To še nisem bil jaz.« Kasneje pa je komentiral, da bi »slike, če bi jim odstranili njegov podpis, lahko naslikal kdor koli.«² Tako je predstavitev mojstrovih del na papirju, ki so jo leta 1990 pripravili v Mednarodnem grafičnem centru v Ljubljani, nosila naslov Risbe, akvareli, gvaši 1945–1990. Čeprav se je njegov resnično osebni slog oblikoval šele v Benetkah tja do leta 1950, pa smo prepričani, da »mariborske slike« nujno sodijo v predstavitveni lok Mušičeve ustvarjalnosti. So metjejsko kvalitetne, čeprav v njih odkrivamo številne vplive – od zagrebških profesorjev in hrvaških sodobnikov do velikih francoskih mojstrov barve. To so dela, ki odražajo mladostni elan, zaupanje v nove naloge slikarstva

in so tako odsev življenja, kakršnega je Zoran Mušič v tistem času živel.

Zapis, omejen na kratko obdobje slikarjevega bivanja v Mariboru, zlasti na leta po diplomu v Zagrebu in po vrnitvi iz Španije, želi opredeliti smer razvoja Mušičevega slikarstva v teh letih ter opozoriti na sledi, ki jih je to pustilo v Mariboru. Kot zagrebški študent je med prvimi v Mariboru uveljavil pikturalno senzibilnost v nasprotju z dotlej prevladujočimi risarskimi izhodišči in dal prednost formalnim vprašanjem slikarstva pred socialno kritiko, značilno za dvajseta leta dvajsetega stoletja. Dela, ustvarjena v tem času in ohranjena pretežno v zasebni lasti, so bila in ostajajo za mesto simbolnega pomena. Ko je 28. januarja 1998 v viteški dvorani UGM mariborski župan Alojz Križman svečano izročil Umetnostni galeriji Maribor v hrambo Mušičev gvaš *Trg v Mariboru* (približno 1938), je ta dogodek pritegnil v galerijo številne kulturnike. Svečanost je pokazala, kako je Zoran Mušič visoko cenjen v Mariboru.

Umetnikova redna udeležba na razstavah mariborskih likovnikov je potrjevala njegovo hotenje dvigniti kulturni nivo mesta, v katerem je živel. Realnost provincialnega mesta, njegove slikovite okolice in seveda možnosti občasnih umikov, je

1 Branko SOSIČ, Celovec se bo svetu predstavil z razstavo del Zorana Mušiča, *Delo*, 20. 4. 1990, p. 7.

2 Darinka KLADNIK, Resnica mora priti na dan. Pogovor s slikarjem Zoranom Mušičem, katerega dela so na ogled v Veliki palači v Parizu, *Dnevnik*, 15. 4. 1995, p. 14.

sprejemal kot osnovo svojega takratnega kreativnega početja. Čustveno podoživljanje sebe v določenem materialnem in duhovnem okolju je bilo zanj vselej najpomembnejša ustvarjalna podstat. To je veljalo, ko je živel v Benetkah ali v Parizu, iskal navdiha v Dalmaciji in ne nazadnje upodabljal mariborske ulice in trge.

Razpad avstro-ogrske monarhije in prva svetovna vojna sta pregnala tisoče primorskih Slovencev z njihovih domov in marsikdo je našel novi dom v Mariboru in njegovi okolici. Ker se je po letu 1918 iz mesta izselilo veliko Nemcev in so to vrzel zapolnili primorski begunci, je Maribor spremenil svojo narodnostno sestavo, pa tudi svojo zunanjo podobo. Kot je zapisal leta 2001 Bruno Hartman, so primorski Slovenci s kulturno dediščino, ki so jo prinesli od doma, z ustvarjalnostjo in domiselnostjo, ki ju je podžigala zavoljo zgodovinskih tegob poglobljena narodnostna zavest, prispevali zajeten delež k razvoju slovenske kulture v obdravskem mestu.³ Dejavniki so bili predvsem na glasbenem, gledališkem in likovnem področju ter se vključevali v druge slovenske organizacije v Mariboru. V začetku tridesetih let se je Maribor, tudi po zaslugi številnih primorskih intelektualcev, začel izvijati iz provincialne zatohlosti. Če so bili v dvajsetih letih dvajsetega stoletja vodilni nosilci likovne dejavnosti v Mariboru Mušičeva srednješolska učitelja Viktor Cotič in Anton Gvajc ter Franjo Stiplovšek, je bil v tridesetih letih to nedvomno Zoran Mušič. Mesto, kjer so pustili sledi Bratko Kreft, Kalan, Kocbek, kjer so ustvarjali glasbeniki kot je Viktor Parma, Vasilij Mirk, Marjan Kozina, kjer sta arhitekta Jaro Černigoj in Saša Dev z uspehom gradila prve železobetonske skeletne stavbe ter vzorno uredila mariborsko promenado in Trg svobode, je diplomanta zagrebške likovne akademije postavilo pred številne izzive. Zoran Mušič se je namreč tako kot približno 4000 Primorcev s starši in bratom priselil leta 1920 na Štajersko.

Po diplomi ter za njegov razvoj izredno pomembnem študijskem bivanju v Španiji, se je jeseni 1935 vrnil v mesto ob Dravi z oblikovanim pogledom na slikarstvo in zavedanjem o ciljnih svojega ustvarjanja. Vračanje k »čistemu« slikarstvu, ki so mu tuji intelektualni eksperimenti ekspresionizma, je v času Mušičevega študija v Zagrebu vzpostavilo nov odnos do objektivnega prikazovanja sveta z vsemi njegovimi manifestacijami, dogodki in problemi.

Mladi slikar se je identificiral s kolorističnimi težnjami »zagrebške trojice«, ki je svoj barvni realizem gradila na dosežkih pocezannovske šole, Matissa in fauvizma. Slikarjevo izhodišče je postal izbrani motiv. Podoživljal in interpretiral je to, kar vidi, predmeti pa so dobivali predikate notranje vizije. Emanacija se je uveljavljala kot vzrok in posledica. Barvni realizem je bilo ključno izhodišče za problematiko Mušičevega in vsega slovenskega slikarstva v tretjem desetletju prejšnjega stoletja. Miodrag B. Protič je ugotavljal, da je med slovenskimi slikarji Mušič najbolj radikalen v pikturalni obdelavi motiva, točneje v preoblikovanju motiva v določeno pikturalno šifro. Kot nekdanji slovenski impresionisti je težil h kozmični totalnosti narave in ne h krajini kot izseku narave. Tako je razumljivo Mušičevo nagnjenje k tonskemu monističnemu niansiranju in pastozno ritmičnemu izslikavanju površine, pri čemer zanika poudarjeno osrediščenje slike.⁴ Za ilustracijo so ugotovitve Protiča o Mušičevi sliki *Polje* (olje iz leta 1935), ki je v lasti Umetnostne galerije Maribor.

Delo je drugačno kot avtorjeva produkcija tistega časa. Skoraj programsko izpolnjuje načela Mušičevega mentorja in profesorja Ljuba Babiča. Babič, ki je bil erudit, diplomirani umetnostni zgodovinar in slikar, je z entuziazmom predajal svoje znanje študentom. Mušiča, ki ga je izjemno cenil, je uvajal v izrazito barvitost in tonsko sintetično gradnjo slike ter ga hkrati navduševal nad iskanjem slikarskih motivov v domači krajini. Zanj in kasneje tudi za njegovega študenta, je bila to predvsem Dalmacija. Babič je mlademu slikarju približal španske mojstre Velasqueza, El Greca in Goyo. Tako ni čudno, da je Mušič po diplomi raje kot v Pariz, takrat meko slikarjev, odpotoval v Španijo. Fascinacija nad to deželo, njeno golo in pusto krajino, sončno pripeko, v kateri žarijo zemeljski okri, njeno umetnostjo, Mušiča ni več zapustila. Slika *Polje* povezuje slikarjevo v Zagrebu pridobljeno slikarsko znanje z doživetjem pokrajine, ki se koplje v polni svetlobi dneva. Novo razumevanje prostora, analitično tkanje potez in zlaganje rjavih, okrastih, zelenih tonov oblikuje celoto, ki bo doživela svojo nadgradnjo šele v šestdesetih letih. Ritmično barvno plastenje se imaginarno zliva preko robov slike. Intenzivno žarenje barv ter zgoščena, samozadostna struktura slikovnega polja daje delu kozmično popolnost, ki jo omenja Miodrag B. Protič. Med

3 Bruno HARTMAN, *Kultura v Mariboru*, Maribor 2001, p. 112.

4 Miodrag B. PROTIČ, *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*, Beograd 1973, pp. 98–99.



Zoran Mušič, *Polje*, 1936, olje na platnu, 54 x 64 cm, foto Damjan Švarc, zbirka UGM

barvnim realizmom *Polja* in ciklom dalmatinskih zemelj bo preteklo več kot dve desetletji in vendar je občutje motiva podobno.

Španija je pomenila v Mušičevem delu vrh, ki ga dolgo ni mogel preseči. Po vrnitvi v Maribor se je ponovno oprijel atmosfersko impresionističnega slikarstva in s spletom drobnih barvnih potez ustvarjal srebrnkasta in modrikasta vzdušja mestnih vedut. V mestu se je hitro vključil v kulturno in družabno življenje. Bil je član Brazde, s katero je pogosto razstavljal. Prejemal je nagrade na vseh razstavah v okviru mariborskih Umetniških tednov – osrednje kulturne prireditve v mestu. Brazda, naslednica pionirskega Groharja, je bila ustanovljena leta 1931. Vse do pričetka druge svetovne vojne je bila poglobitna vez in glavno torišče mariborskega umetnostnega življenja. Skupaj z Umetniškim klubom, kjer so se srečevali literati, gledališčniki, glasbeniki, likovni umetniki, arhitekti in kritiki, je ob 20. obletnici osvoboditve Maribora leta 1938 organizirala reprezentativno razstavo slovenske likovne umetnosti. Razstavljal je 56 slikarjev, kiparjev in grafikov – vsa najpomembnejša imena takratne slovenske likovne scene. Razstava je dosegla izreden uspeh in dokončno potrdila, da je Maribor drugo slovensko likovno središče. Vsaj začasno je

bil presežen razdor med starejšo, ekspresionizmu naklonjeno generacijo in pripadniki Četrte generacije ter Neodvisnimi. Prav Zoran Mušič je bil eden izmed od organizacijskih motorjev Neodvisnih.

Neodvisni so leto poprej v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani pripravili svojo prvo razstavo. Na njeni otvoritvi je Mušič govoril v imenu ostalih razstavljalcev. Dejal je: »*Način našega dela ni prikrivanje resnice, pa tudi ne prenašanje naturalističnih oblik gole realnosti, temveč je intenzivno poglobljanje realnosti same s tem, da hočemo poduhoviti mrtvo stvar... Samo za vprašanje gre, kako visoko se bomo dvignili nad empirijo in zajeli širše dimenzije življenja.*«⁵ Z vso prepričanostjo je konzervativni slovenski publiki dokazoval pravilnost izbrane poti, ki je vodila preko francoskega impresionizma k novemu barvnemu realizmu. Zavedal se je, da skupaj s kolegi pete generacije, šolanih v Zagrebu in široko razgledanih, vodi prerod slovenske umetnosti, ki je stopila časovno, stilno in kvalitetno v korak z Evropo.

Kljub pritisku političnih dogodkov, ki so napovedovali novo svetovno katastrofo, so umetniki tako v Mariboru kot v Ljubljani, Celju in v Murski

⁵ Kulturni pregled, Izpoved mladega rodu likovnikov, *Jutro*, 14. 9. 1937, p. 7.



Zoran Mušič, *Ulica*, 1939, olje na platnu, 55,5 x 68 cm, foto Damjan Švarc, zbirka UGM

Soboti organizirali razstave, predavanja, koncerte in gledališke predstave. Vse je redno spremljala tedanja bolj ali manj profesionalna kritika. Skoraj mrzlično kulturno življenje naj bi pregnalo nemir in strah v ljudeh. V takšnem »prednevihtnem« vzdušju je Mušič deloval kot povezovalni člen s centrom – Ljubljano. Postaven, uglajen mlad mož je bil povsod dobrodošel. Njegove slike so kritiki z redkimi izjemami hvalili. Z njihovo prodajo ni imel težav. Do leta 1940 je nastal obsežen opus olj in gvašev. Po motiviki se delijo na mestne vedute, interiere in tihožitja ter na krajine iz Dalmacije, predvsem s Korčule, kamor je vedno znova hodil iskat mediteransko sonce in ožgano zemljo. V tem zapisu pa se bomo posvetili le delom z mariborsko motiviko.

V zgodnjem obdobju je Mušič ustvarjal v ciklih, saj se je vračal vedno k istemu motivu, dokler ni izčrpal vseh likovnih možnosti, ki mu jih je ponujal. Redko je ustvarjal izven ateljeja. V naravi je le opazoval, si beležil, skiciral, da bi kasneje, včasih s precejšnjim časovnim zamikom, prenesel vizualne vtise, očiščene

vsega balasta na platno. Ta postopek je z leti postajal vedno bolj radikalen. V Mušičevih zgodnjih delih pa najdemo tudi veliko podrobnosti, ki so kasneje mojstra motile v njegovem iskanju esence motiva. Tomaž Brejc je zapisal, da se je slikar soočen s svojimi začetnimi deli zavedel, da je tradicija še vedno zasidrana v okvirih štafelajne slike, v kateri je bila mimetična likovnost (figura – prostor) ves čas vezana na naravno izkušnjo.⁶

Ulice in trgi takratnega Maribora so Mušiču nudili prijetno meščansko vzdušje, ki ga je znal zajeti v poetično občutje ozračja in prostora. Vedno znova se je vračal k upodabljanju Trga svobode, Aleksandrove ceste in atraktivne razgibanosti železniške postaje. Občudujemo lahko slikarjevo metjejsko briljanco, tonsko barvno gradnjo ter postopno prehajanje v ploskovno kompozicijo. Prefinjene barvne harmonije, čeprav očitana barvna monotonija nekaterih kritikov, se povezujejo z dinamično risbo, ki daje sliki trdnost.

⁶ Tomaž BREJC, *Zoran Mušič in slikarska tradicija. Simpozij o slikarju Zoranu Mušiču ob 100. letnici rojstva*, Ljubljana 2012, 7. 3. 2009.

Očitna je prežetost z duhom pariških intimistov ter sorodnost s sodobniki – Babičevimi študenti, tako po izboru motivov kot slikarskem tretmaju. To je najbolj očitno v primerjavi z deli Antuna Motike, sedem let starejšega Puljčana, ki je študij pri Babiču zaključil že leta 1926. Mušič je moral dobro poznati njegovo delo, saj je Motikova slika *Postaja v Mostarju* (olje, gvaš) iz leta 1934 zelo podobno zasnovana kot številne različice Mušičevih mariborskih kolodvorov. Gre za dinamično diagonalno kompozicijo, strukturno risbo tračnic, vagonov, lokomotiv in dim, ki zaznamuje celotno kompozicijo. Primerjava s serijo Mušičevih kolodvorov, ki sodijo gotovo med njegova najboljša »mariborska dela,« nam pokaže močnejši občutek za sintezo ter za subjektivno interpretacijo realnosti, ki briše »konture in trde obrise konkretnosti, da ostane zgolj harmonizacija emocij in občutij.«⁷

Mariborska železniška postaja, gvaš naslikan 1937, je eden izmed najboljših v tej seriji. V vibraciji modrosivih tonov in v belih dimnatih zastorih izginjajo predmetni obrisi. Dinamika potez ustvarja nenavaden občutek zastalega gibanja, kar še potencira oddaljenost od realne podobe železniške postaje. Celoten prizor, čeprav prepoznaven, se je povezal v barvno kopreno, stkano iz sožitja krepkih in bežnih barvnih potez, lis in madežev. S pomočjo ptičje perspektive doseže slikar vtis ploskovitosti, prizor učinkuje kot preproga z zamotanim vzorcem. Pronicljivo je opažanje Staneta Mikuža, ki sicer Mušiču ni bil najbolj naklonjen kritik. Za eno izmed različic kolodvora je zapisal, da predstavlja »velikansko ‚nature morte,‘ ki nudi dispozicijo za miselno pojmovanje predmeta.«⁸

Nekatere različice kolodvorov so precej bolj realne. Lahko bi sklepali, da se je umetnik bal prehitrega koraka v smer vse bolj skrčene znakovne govorice. Ta ugotovitev velja tudi za serije trgov, ulic, predmestnih industrijskih predelov ali pa poglede na loke mostov preko Drave. Vsaka od podob ima svoj enovit barvni prostor, in sicer zlatorjav, zamolklo zemeljski, skoraj prosojno sivomoder ter risbo, ki v ta prostor vpisuje zgodbe. Zgodbe o kočijažih, o drevesih in klopeh ob njih, o sprehajalcih, ki oživljajo glavno mestno ulico. Vsaka slika ima tudi svojo svetlobo, ki žarči iz čistih barvnih nanosov. To je niz poetičnih, nekoliko nostalgčnih prizorov, prič vzdušja nekega sveta pred veliko kataklizmo in priča umetnikovega doživljanja.

Kot se je sam izrazil: »Zame je slika predvsem doživljaj, ki sem ga doživel izven vsakega pravila in ga tudi brez vsakih pravil prenesel na platno – je torej samo izraz razpoloženja, doživetega v tistem momentu.«⁹

Mušičeva umetnost se je v »mariborskih« letih šele izvijala iz mimezisa in išče novo, sumarno slikarsko govorico. To je čas, ko je umetnik zgradil svoj odnos do kolorizma kot absolutne svobode v komponiranju barvnih nanosov. Ob večji ali manjši redukciji predmetnih oblik je dajal ta odnos osnovni ton celotnemu Mušičevemu slikarstvu. Njegovi pogosti obiski Dalmacije, od koder je prihajal s slikami polnih svežih barv sončnega juga, pričajo o navezanosti Primorca na mediteranski krš. Vendar pa je tudi Štajerska, predvsem Maribor, dobila svoj kvaliteten opus med takrat nastalimi deli. Kot član Neodvisnih je predstavljal pomembno vez z Ljubljano. S svojo zagnanostjo v odkrivanju neomejenih možnosti »čistega« slikarstva, ki je že takrat bila na robu figurativnosti, je močno vplival na mariborske slikarske kolege. Neizbrisno sled je pustil v delu najbolj nadarjenega med njimi, Maksa Kavčiča, ki je kot ena osrednjih osebnosti mariborskega povojnega likovnega življenja dalje negoval koloristični princip v slikarstvu.

Izbruh vojne je brutalno prekinil normalni življenjski utrip mesta in ljudi, ki so v njem živeli. Mnoge sanje so se osule, nešteto tragičnih usod je zaznamovalo tisti čas. Mušič je v Dachauu doživel globoko katarzo. Mladiška samozavest se je umaknila večnemu dvomu o človeku, o smislu kratkotrajnosti njegovega življenja. Ostala pa je vera v pramoč narave, ki nima ne začetka ne konca in v umetnost, umetnikov edini *raison d'être*. Dela, ki jih je naslikal kot mladenič, so vendarle plod ustvarjalnosti istega človeka, istih hotenj in iste energije.

Umetniški opus Zorana Mušiča je zaključen. Celota nam kaže, da bi bilo nedopustno obsoditi Mušičevo predvojno slikarstvo na pozabo. Če je morda samemu slikarju predstavljal le negotove in nesamostojne korake v svet umetnosti in je v svoji kreativni osamljenosti pozabljal nanj, pa preučevalce njegovega opusa zavezujejo sledi, ki so jih pustili ti prvi, čeprav res z marsičem obremenjeni koraki.

7 Zoran MUŠIČ, Mladi so pripravljani, *Jutro*, 10. 11. 1937, p. 7.

8 Stane MIKUŽ, Kulturni obzornik Razstava M. Galanda, M. Maleš, Z. Mušič, *Slovenec*, 31. 3. 1938, p. 5.

9 4. + 5. generacije (Pogovor slikarjev M. Maleša in Z. Mušiča), *Umetnost II*, 1937/1938, pp. 34–37.

IZVOR PRVIH PRIDOBLENIH SLIKARSKIH DEL IZ ZBIRKE LIKOVNE UMETNOSTI POKRAJINSKEGA MUZEJA MARIBOR

Pokrajinski muzej Maribor hrani zbirko likovne umetnosti, ki jo sestavljajo slikarska, kiparska in grafična dela. V zbirki slikarstva je več kot 1000 del, v muzejski fond pa so prišla na različne načine.¹ Predhodnice Pokrajinskega muzeja Maribor so zbirke Lavantinskega škofijskega muzeja, ustanovljenega leta 1896, Muzejskega društva, ustanovljenega leta 1902, in Zgodovinskega društva za slovensko Štajersko, ustanovljenega leta 1903.² V vseh treh zbirkah so bila zastopana tudi slikarska dela. Zaradi drugačnih metod dela in vodenja inventarnih knjig ter okoliščin prve in druge svetovne vojne danes ne moremo do potankosti rekonstruirati, katera slikarska dela so v zbirko Pokrajinskega muzeja Maribor prišla iz katerega društva oziroma muzeja. Za glavnino del, pa njihov

izvor vendarle lahko ugotovimo. Ko želimo danes na podlagi pregleda aktualne inventarne knjige izvedeti, katero slikarsko delo je bilo prvo inventarizirano, nas vpis lahko zavede. Pod inventarno številko 1 je namreč zabeležena slika, ki je bila pridobljena leta 1928. Da so bila slikarska dela zbrana že pred tem časom, pričajo vpisi v inventarni knjigi Muzejskega društva³ in Zgodovinskega društva⁴ Lavantinski škofijski muzej inventarne knjige ni vodil. V času po letu 1922 so v inventarno knjigo Zgodovinskega društva vpisovali tudi pridobitve Muzejskega in Zgodovinskega društva, po letu 1924 pa tudi predmete, pridobljene za Lavantinski škofijski muzej. Informacije o prvih zbranih slikarskih delih moramo zatorej iskati v dokumentaciji predhodnikov Pokrajinskega muzeja Maribor.

1 Valentina Bevc Varl, Slikarstvo, Depo, Pokrajinski muzej Maribor, 2014, s. 2.

2 Drago Oman, Ob šestdesetletnici muzejskih zbirk v prostorih mariborskega mestnega gradu, ARGO, 42/1, 1999, s. 9-17.

3 Grundbuch des Museum-Vereines in Marburg, Pokrajinski muzej Maribor.

4 Glavni zapisnik muzeja zgodovinskega društva v Mariboru, Pokrajinski muzej Maribor.



Neznani slikar, Grof Janez Jakob Khisl na mrtvaškem odru, inv. št. N. 000023, olje, platno, v. 94 cm, š. 175 cm, 1637, iz Loretske kapele mariborskega gradu, POMUM. (Foto: Tomo Jeseničnik)

PLEMIŠKE SLIKARSKE ZBIRKE NA ŠIRŠEM OBMOČJU MARIBORA

Zgoraj omenjeni društvi, ki sta na pragu 20. stoletja pričeli z zbiranjem premične kulturne dediščine na območju Maribora in severovzhodne Slovenije, sta v tem času pripravili prve javne razstave, v katere so bila vključena tudi slikarska dela. Ko se oziramo v preteklost zbiranja slikarskih del na območju Maribora in okolice, pa ne moremo mimo dejstva, da so prve slikarske zbirke nastale pri zasebnikih, predvsem pri premožnem plemstvu. Glede na stanje raziskav ugotavljamo, da so to slikarske zbirke, ki so jih plemiči imeli v mariborskem gradu ter v dvorcih Betnava, Slivnica in Viltuš. Nastale so sicer z drugačnimi cilji kot zgoraj omenjeni društveni zbirki in zbirka Lavantinskega škofijskega muzeja, pa vendar so bile javnosti vsaj deloma dostopne.

Plemiški lastniki so opremo svojih bivališč pogosto selili s posestva na posestvo. Tako je bilo tudi s slikarskimi deli iz posesti družin Khisl in Brandis, ki sta imeli v lasti mariborski grad in dvorec Betnava, grofje Brandis pa v drugi polovici 19. stoletja tudi dvorec Slivnica. Gustav Rudolf Puff, mariborski gimnazijski profesor, je leta 1846 zapisal, da je bil grad grofa Brandisa najlepša stavba v Mariboru. V njem so bile sobane grofovske družine in lepa zbirka slik: več kot 70 slik italijanske in nizozemske šole, med njimi upodobitve morja, stavb, cvetja in sadja, dve meniški glavi, slike Karla VI., Magdalene

in Kristusa, Marijinega vnebovzetja, Lukrecije in Tarkvinija, Samsona in Dalile, Parisove sodbe, krajine in druge ter Breughlovo Zmagoslavje smrti iz leta 1597. Veliko je bilo tudi družinski portretov iz rodbin Trautmannsdorf, Khisl, Brandis, Herberstein, Stahremberg in drugih, kitajske stenske slike, dve sobi z bakrorezi in stropna poslikava v viteški dvorani. Puff omenja, da so v južnem traktu vsele »stara upodobitev nekdanje trdnjave Gornji Maribor« in »natančna upodobitev starega gradu iz leta 1600« in druge slike. Piše tudi, da so bile po zaslugi širokosrčnosti lastnikov v grajskih prostorih izvedene številne javne slovesnosti, koncerti, podelitve gimnazijskih nagrad, praznovanja ...⁵ Pri omenjeni upodobitvi nekdanje trdnjave Gornji Maribor gre najverjetneje za oljno sliko Grad na Piramidi,⁶ delo neznanih slikarjev, ki jo ohranijo v zbirki Pokrajinskega muzeja Maribor. Za zbirko jo je pridobilo Muzejsko društvo.

Grofje Brandis so nekatera slikarska dela prevzeli skupaj z mariborskim gradom. Dolgoletni lastniki gradu so bili pred njimi grofje Khisl, ki so grad imeli v lasti v letih od 1619 do 1727.⁷ Po letu 1620 je dedni lastnik mariborskega gradu postal Janez Jakob Khisl,

⁵ Gustav Rudolf Puff, Maribor, njegova okolica, prebivalci in zgodovina, Založba obzorja, Maribor, 1999, s. 31, 33, 34, 36.

⁶ Neznani slikar, Grad na Piramidi, inv. št. N. 000100, o. pl., v. 78,5 cm, š. 163,5 cm, okoli l. 1630, POMUM.

⁷ Matjaž Grahornik, Zapuščinski inventar po Janezu Jakobu grofu Khislu iz leta 1690, GZM 44, 2019, s. 28, 57.

ki je deželno-knežji upravni dvor gradbeno predelal.⁸ Poleg že omenjene upodobitve gradu na Piramidi se je iz tega časa v muzeju ohranila tudi slika neznanega slikarja Grof Janez Jakob Khisl na mrtvaškem odru.⁹ Kot priča napis na sliki, je grof umrl 23. junija 1637 v 73. letu starosti. Delo je najprej viselo v cerkvi Marije Matere usmiljenja in milosti v nekdanjem kapucinskem samostanu v Mariboru, kasneje pa v loretski kapeli gradu.¹⁰ V inventarju, napisanem ob smrti Janeza Jakoba II. Khisla leta 1690, je navedena oprema leta 1661 posvečene loretske kapele, ki je poleg liturgičnih predmetov zajemala tudi votivne darove (veržice, pasovi, ogrlice, obeski) in votivne slike.¹¹ V zbirki Pokrajinskega muzeja Maribor se je ohranilo 17 votivnih slik, ki so nastale med letoma 1661 in 1732.¹² Povezane so z verovanjem, in čeprav so slikarsko manj kvalitetna dela, so bile javnosti na ogled. Grajska loretska kapela je namreč kmalu po izgradnji postala zelo priljubljena tudi med meščani.

Sredi 19. stoletja pa je bil zagotovo dostopen dvorec Betnava, takrat v lasti družine Brandis. Puff je celo zapisal, da »vsak tujec, ki ima za Maribor na voljo le nekaj kratkih uric, naj si ga ogleda. ... *Grad s svojo galerijo 130 slik, z rimskimi in srednjeveškimi spomeniki je eden izmed tistih skritih draguljev, katerih Štajerska morebiti premore več kot katera druga dežela, vendar jih ne obiskujejo, ker niso opisani in ostajajo neopaženi.*«

¹³ Takrat so v Betnavi visela dela Dürerjeve, Caravaggiove, Michelangelove in Rubensove šole ter dela, pripisana Davidu Teniersu, Anthonisu van Dycku, Hansu Adamu Weissenkircherju, Giovanniju Pietru de Pomisu, Philipsu Wouwermanu, Paolu Veroneseju, Ruisdalu in mnogim drugim znanim avtorjem. Puff omenja tudi zbirko bakrorezov.¹⁴ Grof Klemen Brandis (1798–1863) si je nedaleč stran od Betnave postavil novo rezidenco v Slivnici, kamor so preselili del slikarske zbirke z dvorca Betnava, Betnava pa namenil Lavantinski škofiji. 16 oljnih slik je ostalo v Betnavi tudi po predaji dvorca Lavantinski škofiji, po prvi svetovni vojni so jih prenesli v mariborsko škofijsko palačo. Kje je danes glavna



Martin Knoller (1725–1804), Sv. Jurij, oljna skica za oltarno podobo v cerkvi v Waggensteinu pri Bolzanu, inv. št. N. 000116, olje, platno, v. 97 cm, š. 56 cm, 1799, iz dvorca Kozjak/Pachta, POMUM. (Foto: Andrej Furlan)

slikarskih del iz Betnave in Slivnice, ne vemo. Najverjetneje je družina Brandis del slikarske zbirke obdržala in odnesla s seboj ob selitvi na Tirolsko. Nepojasnjena je tudi usoda slik, ki so bile ob koncu 19. stoletja v lasti Hermana Paulsa, lastnika dvorca Slavnica.¹⁵ V zbirki Pokrajinskega muzeja Maribor se je iz nekdanje zbirke grofa Brandisa ohranila le oljna skica Martina Knollerja (1725–1804) za oltarno podobo v cerkvi v Waggensteinu pri Bolzanu z upodobitvijo sv. Jurija,¹⁶ na katero je opozoril že Sergej Vrišer.¹⁷ V Pokrajinski muzej Maribor je prišla iz dvorca Kozjak (Pachta), sredi 19. stoletja pa je še bila v Betnavi.

⁸ Jože Curk, Mariborski grad, Osvetljena dediščina, Pokrajinski muzej Maribor, 2008, s. 56–57.

⁹ Neznani slikar, Grof Janez Jakob Khisl na mrtvaškem odru, inv. št. N. 000023, o. pl., v. 94 cm, š. 175 cm, 1637, POMUM.

¹⁰ Valentina Bevc Varl, Oskar Habjanič, Družina Khisl na širšem območju Maribora in predmeti, ohranjeni v Pokrajinskem muzeju Maribor, v: Grad Khislstein in zgodbe rodbine Khisl, Gorenjski muzej, 2018, s. 36, 45.

¹¹ Marjetica Simoniti, Loretanska kapela mariborskega gradu, v: (S) toletno (s)poročilo, Pokrajinski muzej Maribor, 2003, s. 40, 41; Grahornik, Zapuščinski inventar, 2019, s. 116–124.

¹² Inventarna knjiga kulturnozgodovinskega oddelka, POMUM.

¹³ Puff, Maribor, 1999, s. 104.

¹⁴ Puff, Maribor, 1999, s. 106.

¹⁵ Tina Košak, Slikarska zbirka v dvorcu Betnava, v: Dvorec Betnava, Založba ZRC, 2018, s. 303, 314, 313.

¹⁶ Martin Knoller (1725–1804), Sv. Jurij, oljna skica za oltarno podobo v cerkvi v Waggensteinu pri Bolzanu, inv. št. N. 000116, o. pl., v. 97 cm, š. 56 cm, 1799, iz dvorca Kozjak/Pachta, POMUM.

¹⁷ Sergej Vrišer, Oljna skica Martina Knollerja v Mariboru, v: Časopis za zgodovino in narodopisje, 1973/2, s. 300–305; Košak, Slikarska zbirka, 2018, s. 292.

Zbirka slik je bila tudi v dvorcu Viltuš, ki ga je v 17. stoletju dal postaviti baron Vid Žiga pl. Herberstein. Lastniki so se večkrat zamenjali, v 19. stoletju pa so to bili člani plemiških družin Lannoy in Carnieri. Sledila sta jim industrialca Jakob Badl in Peter Magerle.¹⁸ Po podatkih v Baševi inventarni knjigi je muzej iz dvorca Viltuš prevzel šest slikarskih del iz 17. oziroma 18. stoletja.¹⁹ Iz 19. stoletja, se je v zbirki Pokrajinskega muzej Maribor ohranilo nekaj del z upodobitvami historičnih in žanrskih prizorov, veduta²⁰ in portret Alfonsa Zabea, lastnika gosposčine Fala, delo neznanega slikarja.²¹

PRVE PRIDOBITVE SLIK ZA LAVANTINSKI ŠKOFIJSKI MUZEJ

Lavantinski škofijski muzej je bil v Mariboru ustanovljen leta 1896 z namenom, da bi se zaščitila kiparska in slikarska dela, ki so jih odstranili iz cerkva. Zbirka Lavantinskega škofijskega muzeja nikoli ni bila na ogled javnosti. Hranili so jo v pritlični sobi stare gimnazije na današnji Mladinski ulici. V reviji Ljubitelj krščanske umetnosti je Avguštin Stegenšek leta 1914 poročal, da so prvi predmeti začeli prihajati v muzej kmalu po ustanovitvi. Priložil je tudi popis najpomembnejših, razdeljenih v več skupin: kiparska dela, slikarska dela, tkanine, knjige in listine. Opisal je vsega skupaj 51 predmetov in omenil 30 listin na pergamentu. Stegenškov popis zajema dvajset slikarskih del.²² Vseh naštetih danes v zbirki Pokrajinskega muzeja Maribor ne prepoznamo. Najpomembnejša slikarska dela, ki jih v zbirki lahko identificiramo, so iz mariborske stolnice, delo Hansa Adama Weissenkircherja (1615–1695), ki je v svojem času veljal za enega najpomembnejših štajerskih slikarjev. V aktualni inventarni knjigi je pri nekaterih slikarskih delih zabeleženo, da so v muzejsko zbirko prišla iz Lavantinskega škofijskega muzeja, vendar jih na Stegenškovem seznamu ni. Zanimivejša so tista, ki imajo zabeleženo provenienco, sicer pa gre večinoma za dela neznanih slikarjev pretežno iz 18. stoletja.²³

18 Ivan Stopar, Grajske stavbe v zahodni Sloveniji, Viharnik, Ljubljana, 1993, s. 131.

19 Baševa inventarna knjiga, POMUM.

20 Inventarna knjiga kulturnozgodovinskega oddelka, POMUM.

21 Neznani slikar, Alfons Zabeo, inv. št. N. 011801, o. pl., v. 58 cm, š. 46 cm, 1897, pridobljeno 1987, POMUM.

22 Avguštin Stegenšek, Lavantinski škofijski muzej, v: Ljubitelj Krščanske umetnosti, 1914, s. 254, 255.

23 Inventarna knjiga kulturno-zgodovinskega oddelka, POMUM.



Hansa Adama Weissenkircher (1615–1695), Sv. Mihael, inv. št. N. 000107, olje, platno, v. š. iz mariborske stolnice, POMUM. (Foto: Boris Farič)

PRVE PRIDOBITVE SLIK ZA ZBIRKO MUZEJSKEGA DRUŠTVA V MARIBORU

V podporo in pospešitev priprav za ustanovitev načrtovanega mestnega muzeja, ki naj bi preprečil odtekanje dragocenih predmetov v druge muzeje, je bilo leta 1902 ustanovljeno društvo Museumverein in Marburg.²⁴ Dejavnost je usmerilo v zbiranje različnih predmetov, kar razberemo iz oglasov v časniku Marburger Zeitung, ki so bili zelo pogosti zlasti v prvih letih delovanja društva.²⁵ Iz pozivov meščanom razberemo, da je bilo društvo zainteresirano tudi za slike. Muzej je bil slavnostno odprt 6. decembra 1903 v prostorih mestne nadaljevalne šole na vogalu današnje Razlagove in Cankarjeve ulice.²⁶

24 Franc Kovačič, Postanek in razvoj mariborskega muzeja, v: ČZN, XXII, Maribor, 1928, s. 256

25 Godina-Golija, Muzejsko društvo in ustanovitev mestnega muzeja v Mariboru, v: Studia Historica Slovenica, 2004, s. 407.

26 Kovačič, Postanek in razvoj, 1928, s. 258.



Neznani slikar, Andreas Fleiss, inv. št. N. 000086, olje, platno, v. 76 cm, š. 55 cm, konec 18. stol, POMUM. (Foto: Marjan Laznik)



Vinzenz Moser, Glavni trg v Mariboru, inv. št. N. 000076, olje, platno, v. 29 cm, š. 36 cm, okoli leta 1883, POMUM. (Foto: Tomo Jeseničnik)

Muzejsko društvo je od leta 1902 do leta 1922 vodilo evidenco zbranih predmetov v inventarni knjigi. Prvi vnos je z dne 13. septembra 1902. Prvo slikarsko delo, ki ga v današnji zbirki slikarstva z gotovostjo prepoznamo, je portret mariborskega usnarja Andreasa Fleissa, delo neznanega slikarja.²⁷ Donacije so prihajale od več meščanov, vendar so podatki o delih zelo skopi. Društvo se je že leta 1903 obrnilo na mariborske slikarje Linda, Moserja, Hackla in druge, od katerih naj bi prejelo nekaj slik oziroma kopij in fotografij za muzej.²⁸ Iz zapisov v inventarni knjigi ugotovimo, da donacije slikarjev niso bile ravno številčne. Dejstvo pa je, da poziv Muzejskega društva mariborskim slikarjem lahko štejejo kot prvo znano dokumentirano pobudo za zbiranje slikarskih del sodobnih ustvarjalcev na območju Maribora, katere cilj je bil dopolnjevanje društvene muzejske zbirke s slikami. Iz tega zapisa tudi lahko razberemo, kateri

slikarji, povezani z Mariborom, so bili na začetku 20. stoletja toliko pomembni, da so njihova dela v nemško usmerjenem Muzejskem društvu želeli ohraniti za prihodnje rodove.

Pomembna dela je društvu predal mariborski magistrat. Med njimi so že omenjene upodobitve mariborskega gradu in votivne slike iz grajske kapele. Meščani so prispevali predvsem portrete, med katerimi zasledimo upodobitve članov iz družin Fleiss, Herzog, Staudinger, Caminolli, Seidl, Schmiederer, Nagy, Muller, Tappeiner in drugih.²⁹ Roman pachner ml. pa je Muzejskemu društvu podaril sliki z upodobitvijo strelišča ob nekdanji zahodni stranici mestnega obzidja³⁰ in upodobitve hiše družine Pachner na Grajskem trgu.³¹

²⁷ Neznani slikar, Andreas Fleiss, inv. št. N. 000086, o. pl., v. 76 cm, š. 55 cm, konec 18. stol, POMUM.

²⁸ Kovačič, Postanek in razvoj, 1928, s. 260.

²⁹ Grundbuch des Museum-Vereines in Marburg, POMUM.

³⁰ Roman Pachner ml., Hiša Herzog-Pachner na Grajskem trgu 5 v Mariboru, o. na karton, pred 1908, POMUM.

³¹ Roman Pachner ml., Strelišče mariborskega strelskega društva okoli leta 1700, o. na karton, pred 1908, POMUM.



Roman Pachner ml., Hiša Herzog-Pachner na Grajskem trgu 5 v Mariboru, inv. št. N. 72, olje, karton, v. 18 cm, š. 24 cm, pred 1908, POMUM. (Fotoarhiv POMUM)



Roman Pachner ml., Strelišče mariborskega strelskega društva okoli leta 1700, inv. št. N. 001335, olje, karton, v. 25,5 cm, š. 33,5 cm, pred 1908, POMUM. (Fotoarhiv POMUM)



F. Stegnar, Simon Gregorčič, inv. št. N. 000736, akvarelirana grafika, v. 68 cm, š. 54 cm, 1906, POMUM. (Fotoarhiv POMUM)



Ivan Žabota, Portret Stanka Vraza, inv. št. N. 000088, olje, platno, v. 72 cm, š. 58 cm, začetek 20. stol., POMUM. (Fotoarhiv POMUM)

PRVE PRIDOBITVE SLIK ZA ZBIRKO ZGODOVINSKEGA DRUŠTVA ZA SLOVENSKO ŠTAJERSKO

Zgodovinsko društvo za slovensko Štajersko je bilo ustanovljeno 28. maja 1903 v Narodnem domu. Društvo je ustanovilo arhiv, knjižnico in muzej. Posebno skrb je namenjala izdajanju znanstvene revije Časopis za zgodovino in narodopisje, ki je prvič izšla leta 1904. Društvo je v rubriki Društvena poročila vsako leto poročalo o svojih dejavnostih. Omenjajo tudi predmete, ki so jih zbrali za muzej. Že leta 1904 lahko preberemo, da ima muzej zbranega raznega gradiva iz vseh strok: predzgodovinske izkopanine, nekaj posodja iz rimskih grobov, nekaj slik, orožja in narodnih noš.³² Zgodovinsko društvo je v prostorih Narodnega doma 6. junija 1909 odprlo najprej muzejsko razstavo, novembra istega leta pa še »muzej kot tak«, je poročal tajnik društva dr. Franc Kovačič. V tem času je imel muzej tri zbirke: kulturnozgodovinsko, numizmatično in naravoslovno. V kulturnozgodovinski zbirki so omenjene tudi slike.³³

³² Franc Kovačič, Društvena poročila, v: ČZN, 1904/1, s. 215.

³³ Franc Kovačič, Društvena poročila, v: ČZN, 1910/7, s. 141, 142.

Zgodovinsko društvo je imelo inventarno knjigo, v katero so podatke o pridobljenih predmetih vpisovali od leta 1909, vendar ne kronološko. Vanjo so po letu 1922 vpisovali tudi podatke o predmetih, pridobljenih za Muzejsko društvo, po letu 1924 pa tudi za Lavantinski škofjski muzej.³⁴ Med slikarskimi deli, vpisanimi v društveno inventarno knjigo danes z gotovostjo prepoznamo portret Simona Gregorčiča, delo F. Stegnarja,³⁵ in portret Stanka Vraza, delo Ivana Žabota, ki ga je za društvo odkupil dr. Turner.³⁶ Z vidika kulturne zgodovine Maribora je še posebej pomembna skupina portretov mariborskih županov, ki jih je društvu predala Mestna občina Maribor.³⁷

Po podatkih v aktualni inventarni knjigi kulturno-zgodovinskega oddelka Pokrajinskega muzeja Maribor je v zbirko Zgodovinskega društva največ slikarskih del prišlo kot donacija oziroma zapuščina mariborskega notarja dr. Otona Ploja.³⁸ Oton Ploj je bil znan mecen in podpornik umetnikov, prizadeval

³⁴ Glavni zapisnik muzeja zgodovinskega društva v Mariboru, POMUM.

³⁵ F. Stegnar, Simon Gregorčič, inv. št. N. 000736, akvarelirana grafika, v. 68 cm, š. 54 cm, 1906, POMUM.

³⁶ Ivan Žabota, Portret Stanka Vraza, inv. št. N. 000088, o. pl., v. 72 cm, š. 58 cm, začetek 20. stol., POMUM.

³⁷ Glavni zapisnik muzeja zgodovinskega društva v Mariboru, POMUM.

³⁸ Inventarna knjiga kulturno-zgodovinskega oddelka, POMUM



Neznani avtor, Muzej na Cankarjevi ulici v Mariboru, 20. Leta 20. Stoletja, POMUM. (Fotoarhiv POMUM)

pa si je tudi za ustanovitev umetnostne galerije. Kot je razvidno iz zahvalnega pisma, ki ga je za Zgodovinsko društvo Ploju poslal takratni predsednik dr. Franc Kovačič, je Ploj društvu doniral tudi finančna sredstva. Zgodovinsko društvo se je obvezalo, da jih bo namenilo za ustanovitev umetnostne galerije, ki bo sestavni del muzeja, in da jo bo poimenovalo po dr. Otonu Ploju.³⁹

ZDRUŽITEV ZBIK PREDHODNIC DANAŠNJEGA POKRAJINSKEGA MUZEJA MARIBOR IN NJIHOVA SELITEV V MARIBORSKI MESTNI GRAD

Od leta 1903, ko je Muzejsko društvo za javnost prvič odprlo muzej v prostorih mestne nadaljevalne šole na vogalu današnje Razlagove in Cankarjeve ulice, so se v društvu soočali s prostorsko stisko. Dne 16. januarja 1916 so muzej preselili v prostore opuščene kaznilnice na današnji Cankarjevi ulici. Zgodovinsko društvo za slovensko Štajersko je imelo prostore najprej v deškem semenišču, leta 1909 pa je svojo razstavo odprlo v Narodnem domu. V času prve svetovne vojne so morali muzej zapreti, leta 1920 pa se je zbirka združila z zbirko Muzejskega društva. Ko se je zbirka leta 1924 pridružila še

zbirka Lavantinskega škofijskega muzeja, so tudi prostori v prenovljeni kaznilnici na Cankarjevi ulici postali pretesni.⁴⁰

Franc Kovačič je v svojem prispevku o nastanku mariborskega muzeja zapisal, da je muzej iz vseh treh združenih muzejev do tedaj (do leta 1928) zbral 6907 predmetov, od katerih jih mnogo še ni katalogiziranih, veliko pa jih je v čumnati in na podstrešju, ker zanje v muzeju ni prostora.⁴¹ Leta 1933 je mariborski mestni svet sprejel sklep o nakupu mariborskega mestnega gradu od Vilka in Berte Berdajs in grad je bil leta 1937 namenjen za muzej. Dne 10. aprila 1938 je bil muzej na Cankarjevi ulici zadnjič odprt za javnost.⁴² 18. decembra 1938 so bile v prostorih mariborskega mestnega gradu muzejske zbirke prvič odprte za javnost. Ob tej priložnosti je izšel muzejski katalog, v katerem so navedena vsa razstavljenega dela. Med vsega skupaj 754 razstavnimi eksponati so bile tudi slike. Zasledimo upodobitve mariborskih županov, Salomonovo sodbo (1658), upodobitve gradu na Piramidi (okoli l. 1630) in mariborskega mestnega gradu (okoli l. 1683), dve veduti Maribora, kopiji posneti po votivni sliki v Rušah iz leta 1680, delo slikarjev Eduarda Linda (1870) in Antona Gvajca

³⁹ PAM, Dopis Zgodovinskega društva z dne 5. 4. 1938, fond Muzejsko društvo Maribor, sig. 18/3826.

⁴⁰ Oman, Ob šestdesetletnici, 1999, s. 11, 12.

⁴¹ Kovačič, Postanek in razvoj, 1928, s. 267.

⁴² Oman, Ob šestdesetletnici, 1999, s. 11, 12.





Razstava združenih zbirki na Cankarjevi ul. 3 (prostori nekdanje kaznilnice, stavbe danes ni več) v letih od 1924 in 1932. (Fotoarhiv POMUM)



Razstava združenih zbirki na Cankarjevi ul. 3 (prostori nekdanje kaznilnice, stavbe danes ni več) v letih od 1924 in 1932. (Fotoarhiv POMUM)

(1928), votivne slike iz grajske loretske kapele, več upodobitev Maribora, portretov in druga dela.⁴³ Na podlagi tega prvega razstavnega kataloga lahko z gotovostjo ugotovimo, katera slikarska dela so v tem času že bila v muzejski zbirki.

V času po drugi svetovni vojni, ko je vodenje muzeja prevzel prvi ravnatelj Franjo Baš, so večjo pozornost namenili dokumentaciji muzejskih predmetov in vpeljali novo - Baševo inventarno knjigo.⁴⁴ V svojem prispevku v Zgodovinskem časopisu je Franjo Baš leta 1949 zapisal, da je uvedba nove inventarne knjige nujna, saj sta se v času druge svetovne vojne dve inventarni knjigi izgubili.⁴⁵ V tem času so v muzej prišli tudi predmeti iz Federalnega zbirnega centra. Leta 1954 so v Pokrajinskem muzeju Maribor zaposlili prvega umetnostnega zgodovinarja, Sergeja Vrišerja. Kmalu za tem je pričel voditi novo, še danes aktualno inventarno knjigo, v katero je iz Baševe inventarne knjige bilo preneseno kulturno-zgodovinsko gradivo, vključujoč slikarska dela. Podatki v njej so torej rezultat prepisov iz starejših društvenih knjig, Baševe inventarne knjige in dopolnitev, ki jih je narekovalo strokovno delo kustosov.⁴⁶

⁴³ Razstavn katalog Pokrajinskega muzeja v Mariboru, 1938.

⁴⁴ Baševo inventarna knjiga, POMUM.

⁴⁵ Franjo Baš, Pokrajinski muzej v Mariboru, Od osvoboditve do septembra 1948, v: Zgodovinski časopis II-III, 1949, s. 182.

⁴⁶ Inventarna knjiga kulturno-zgodovinskega oddelka, POMUM.

ZAČETKI JAVNEGA RAZSTAVLJANJA SLIKARSKIH DEL V MARIBORU

Dostopnost do slikarskih del je bilo do odprtja mestnega muzeja leta 1903 omejeno na cerkvene prostore, kjer je slikarstvo imelo liturgičen pomen, in na plemiške zasebne zbirke, ki so bile javnosti le deloma dostopne. Slikarska dela v meščanskih okoljih lahko obravnavamo le v kontekstu bivalne kulture, širši javnosti pa tudi niso bila dostopna. Že v drugi polovici 19. stoletja pa so po poročanju časnika Marburger Zeitung v Mariboru prirejali občasne razstave. Med 24. decembrom 1865 in 6. januarjem 1866 je v mariborski Kazini potekala razstava slikarskih del društva Steierisches Kunstverein, s sedežem v Gradcu. Razstavo si je ogledalo 720 obiskovalcev.⁴⁷ Drobne zametke razstavne dejavnosti lokalnih slikarjev prav tako razberemo iz omemb v časniku Marburger Zeitung. Leta 1870 so zapisali, da so v »izložbi Antona Ferlinza« razstavili akvarelno sliko domače umetnice Katharine Liebetrau, ki kaže vplive pred kratkim umrlega graškega slikarja Kuwassegga.⁴⁸

Po prvi svetovni vojni je vzniknila težnja po razstavljanju umetniških del akademsko izobraženih in ljubiteljskih slovenskih avtorjev, sočasno pa tudi

⁴⁷ Marburger Zeitung, Marburger Berichte, Aus dem Kasino, 21. 1. 1866, s. 3.

⁴⁸ Marburger Zeitung, s. 6. 5. 1870, s. 3.



Stalna razstava Portret meščanstva, Pokrajinski muzej Maribor, 2019. (Fotoarhiv POMUM)

SKLEP

težnja po organizaciji, ki bi združevala likovne umetnike. Prva znana razstava je bila v Kazinski dvorani in je trajala od 8. decembra 1920 do 2. januarja 1921. Sodelovalo je 28 avtorjev s 184 deli. Med njimi so bili Viktor Cotič, Ivan Kos, Ivan Napotnik, Josip Peteln, Oskar pl. Pistor, Avgusta Šantel, Nande Vidmar in Ivan Žabota. Člani odbora razstave so bili general Rudolf Maister, dr. Josip Tomišek in prof. Fran Stiplovšek. Istega leta so ustanovili tudi »Klub upodablajočih umetnikov Grohar«, ki je v naslednjih šestih letih prirejal razstave svojih članov, ki so bili po narodnosti pretežno Slovenci, pa tudi Nemci, v Mariboru in drugih mestih.⁴⁹

Kot smo omenili zgoraj, je bila ideja o ustanovitvi umetnostne galerije v Mariboru v času pred drugo svetovno vojno že močno prisotna. Do ustanovitve Umetnostne galerije Maribor pa je dejansko prišlo leta 1954. Do takrat so slikarska dela avtorjev 20. stoletja zbirali v Pokrajinskem muzeju Maribor. Glavnino teh del so po ustanovitvi galerije izpisali iz inventarne knjige muzeja in jo predali novi ustanovi.⁵⁰

V 118 letih, odkar je bilo v dokumentaciji Muzejskega društva v Mariboru inventarizirano prvo slikarsko delo, se je njihovo število v zbirki Pokrajinskega muzeja Maribor močno povečalo. Z vidika umetnostnozgodovinske stroke lahko proučujemo njihovo umetniško moč, z vidika kulturne zgodovine pa slike pričajo o znanih in neznanih slikarjih, o znanih in neznanih upodobljenih, ki so z naročilom slikarskega dela izrazili svoj socialni položaj, v trenutku, ko so delo podarili muzeju, pa tudi svoj sistem vrednot. Odpirajo nam poglede v historične dnevne sobe, na jedilniške mize, v svet mode in hierarhije, verovanja in dojemanja duhovnega življenja ter nenazadnje narodnostne pripadnosti njihovih nekdanjih lastnikov. Ravno slednja vidika se najbolj zrcalita v značaju zbranih slikarskih del vseh treh predhodnikov Pokrajinskega muzeja Maribor. Lavantinski škofijski muzej je za prihodnje rodove prispeval slikarska dela s sakralno tematiko, Muzejsko društvo v Mariboru je s slikarskimi deli ohranilo spomin na pomembne Mariborčane, obrtnike in industrialce pretežno nemškega porekla, Zgodovinsko društvo pa je zbralo gradivo, ki priča o premični kulturni dediščini slovenskega prebivalstva.

⁴⁹ Maja Vetrh, Likovno življenje v Mariboru in razstave umetnikov mariborskega kroga med obema vojnoma, v: Kronika, XVII, 1, 1969, s. 30, 31.

⁵⁰ Inventarna knjiga kulturno-zgodovinskega oddelka, POMUM.

Na podlagi evidentiranja najzgodnejših pridobitev slikarskih del za društveni zbirki in zbirko Lavantinskega škofijskega muzeja, po njihovi združitvi pa za mariborski muzej, ugotavljamo, da so se takratni vodilni predstavniki društev in kasneje muzeja, zavedali tudi pomembnosti zbiranja slikarskih del sodobnih avtorjev. V muzejsko zbirko so bila prevzeta tako dela nemških kot slovenskih avtorjev prve polovice 20. stoletja. Pokrajinski muzej Maribor je svoje zavzemanje in podporo za ustanovitev ustanove, ki bi se ukvarjala zgolj z zbiranjem, proučevanjem in prezentiranjem sodobne umetnosti, potrdil najprej z zbiranjem, po ustanovitvi Umetnostne galerije pa tudi s predajo umetniških del sodobnih avtorjev Umetnosti galeriji Maribor.

VIRI:

Inventarna knjiga kulturno-zgodovinskega oddelka, Pokrajinski muzej Maribor.

Baševa inventarna knjiga Pokrajinskega muzeja Maribor, Pokrajinski muzej Maribor.

Glavni zapisnik muzeja zgodovinskega društva v Mariboru, Pokrajinski muzej Maribor.

Grundbuch des Museum-Vereines in Marburg, Pokrajinski muzej Maribor.

PAM, Dopis Zgodovinskega društva z dne 5. 4. 1938, fond Muzejsko društvo Maribor, sig. 18/3826.

TISKANI VIRI:

Franc Kovačič, Društvena poročila, v: ČZN, 1904/1, s. 211-224.

Franc Kovačič, Društvena poročila, v: ČZN, 1910/7, s. 138-144.

Franc Kovačič, Društvena poročila, v: ČZN, 1928/23, s. 255-268.

Razstavni katalog Pokrajinskega muzeja v Mariboru, 1938.

Avguštin Stegenšek, Lavantinski škofijski muzej, v: Ljubitelj Krščanske umetnosti, 1914, s. 254-264.

Marburger Zeitung, Marburger Berichte, Aus dem Kasino, 21. 1. 1866, s. 3.

Marburger Zeitung, 6. 5. 1870, s. 3.

LITERATURA:

Franjo Baš, Pokrajinski muzej v Mariboru, Od osvoboditve do septembra 1948, v: Zgodovinski časopis II-III, 1949, s. 178-183.

Valentina Bevc Varl, Slikarstvo, Depo, Pokrajinski muzej Maribor, 2014.

Valentina Bevc Varl, Oskar Habjanič, Družina Khisl na širšem območju Maribora in predmeti, ohranjeni v Pokrajinskem muzeju Maribor, v: Grad Khislstein in zgodbe rodbine Khisl, Gorenjski muzej, 2018, s. 36-49.

Jože Curk, Mariborski grad, Osvetljena dediščina, Pokrajinski muzej Maribor, 2008.

Maja Godina-Golija, Muzejsko društvo in ustanovitev mestnega muzeja v Mariboru, Studia Historica Slovenica, 2004/2-3, Zgodovinsko društvo dr. Franca Kovačiča v Mariboru, Maribor, 2004, s. 405-419.

Matjaž Grahornik, Zapuščinski inventar po Janezu Jakobu grofu Khislu iz leta 1690, GZM, XLIV. zvezek, Pokrajinski arhiv Maribor, 2019.

Tina Košak, Slikarska zbirka v dvorcu Betnava, v: Dvorec Betnava, Založba ZRC, 2018.

Franc Kovačič, Postanek in razvoj mariborskega muzeja, ČZN, XXII, Maribor, 1928, s. 255-268.

Drago Oman, Ob šestdesetletnici muzejskih zbirk v prostorih mariborskega mestnega gradu, ARGO, 42/1, 1999, s. 9-17.

Rudolf Gustav Puff, Maribor, njegova okolica, prebivalci in zgodovina, Založba obzorja, Maribor, 1999.

Marjetica Simoniti, Loretanska kapela mariborskega gradu, v: (S)toletno (s)poročilo, Pokrajinski muzej Maribor, 2003, s. 40-45.

Avguštin Stegenšek, Lavantinski škofijski muzej, v: Ljubitelj Krščanske umetnosti, 1914, s. 254-264.

Ivan Stopar, Grajske stavbe v zahodni Sloveniji, Viharnik, Ljubljana, 1993.

Maja Vetrih, Likovno življenje v Mariboru in razstave umetnikov mariborskega kroga med obema vojnoma, v: Kronika, XVII, 1, 1969, s.

Sergej Vrišer, Oljna skica Martina Knollerja v Mariboru, v: Časopis za zgodovino in narodopisje, 1973/2, s. 300-305.

OBDOBJE PO DRUGI SVETOVNI VOJNI

Prav obdobje po drugi svetovni vojni do danes se je po skoraj dveh letih napreznj izkazalo za najbolj problematično in kompleksno, saj posega z vsako mlajšo dekada še v popolnoma živo nastajajoče oblikovanje umetnostno-zgodovinskih pogledov, stališč, analiz itd. Do določenih likovnih praks stroka še niti ni uspela izoblikovati dovolj trdnih stališč, pogledov in metodoloških praks, ki bi omogočale bolj suvereno obravnavo novodobnih tematik. Iz teh razlogov smo prispevke o slikarstvu in kiparstvu tudi zadržali, prvič, da ne bi izpostavljali mladih, sicer odličnih avtoric, preuranjenim in nepotrebnim kritikam, kakor tudi konfrontacijam znotraj stroke za nekaj, kar po oceni uveljavljenih avtoritet še ni povsem zrelo za strokovno rezimiranje.

Za to prvo izdajo nam je tako uspelo s pomočjo sodelavk in sodelavcev pripraviti prispevke o arhitekturi, fotografiji, instalacijah, tako da nam ta kratek nabor vsaj v minimalnem loku zaokroži pestro razvejanost dejavnosti v novodobnem času.

Množica neobdelanih disciplin in tematik bo morala še počakati na ustrezno obravnavo kompetentnih raziskovalcev iz določene, prepotrebne časovne distance in nujne ptičje perspektive ter seveda na ustrenejši infrastrukturni okvir, ki bo vse skupaj omogočil.

Ta del monografije, vezan na sodobnejši čas, se je izkazal za bistveno zahtevnejšega, kot smo si lahko na samem začetku ob prvih dogovorih s strokovnjaki iz umetnostno zgodovinskega področja lahko sploh predstavljali. Na eni strani so bile renomirane umetnostne zgodovinarke iz našega okolja, kar po vrsti prezasedene, že vpletene v obsežnejše projekte, na drugi strani pa je bilo zaznati tudi zadržanost glede same pobude, saj se društvo v preteklosti še ni lotilo tovrstnih projektov in nima tovrstnih referenc, zato so se porajali upravičeni dvomi ali smo sploh lahko iniciatorji tovrstnega strokovnega izziva. Poleg tega so v ozadju ždeli tudi dvomi v finančno izvedljivost projekta.

ZGODOVINA ORGANIZIRANE LIKOVNE DEJAVNOSTI OD 1945 DO DANES

Vsi ti pomisleki in argumenti so bili na samem začetku povsem logični, a hkrati nas je ob prihajajoči stoletnici vodila tudi nevidno akumulirana sila metaforične zakonitosti ideje-semena: dobra ideja namreč nosi v sebi tudi toliko energije, da omogoči njeno realizacijo! Ali vsaj njen začetek, kot je to običajno pri semenih, da lahko na plodnih tleh vsaj vzklijejo, čeprav morda nimajo pogojev za nadaljnjo rast in razvoj.

Prav v tem poglavju pa se je zgodilo dvoje odstopov od načrtane poti. Na eni strani smo pridobili sicer dvoje besedil o slikarstvu in kiparstvu od druge svetovne vojne do danes, a se je izkazalo, da je obravnava sodobnega časa precej zahtevnejša naloga, kot smo si lahko predstavljali, tako da je soavtor in hkrati mentor objavo, v tokrani prvi izdaji, zadržal. Tako upamo, da bo ta prispevek nared do druge izdaje, ki jo planiramo v letu 2021, torej v času, ko Slovenija prevzame predsedovanje EU skupnosti in prav za ta čas načrtujemo izdajo prevodne variante monografije.

Na podoben način se je zgodilo tudi s člankom o likovnih viških tega stoletja. Avtorica je presodila, da tovrstno delo še ni zrelo za objavo. Oba primera govorita sama zase o problemu strokovne odgovornosti in zahtevnosti pri presojanju in vrednotenju umetniških stvaritev sodobnega časa brez nujno potrebne časovne distance, poleg dejstva, da se s pomikanjem v sodobnejše sloje časa, tudi merila vse bolj spreminjajo in stara celo izgubljujejo. V vrtincu sprememb pa je vsakršno delo na eni strani obsojeno na nedokončanost, kakor na problematičnost zavzetih meril v presojanju.

Skratka, prekompleksno in preodgovorno, da bi se kar tako zlahka lahko nekaj zaključilo zaradi časovne prisile. Za te zamišljene deleže prispevkov bomo stroki pač morali omogočiti več časa za prepotrebno strokovno distanco in oblikovanje pretehtanih obravnav likovne sodobnosti.

Vojko Pogačar

MARIBORSKA ARHITEKTURA

UVOD

Druga svetovna vojna predstavlja pomemben dogodek, ki je vplival na arhitekturno snovanje v Mariboru. Zaradi visokega deleža poškodovanih ali popolnoma porušenih stavb, je potekala obsežna obnova mesta in bila načrtovana nova urbanistična zasnova, ki so jo nadgrajevali še v prihodnjih desetletjih. Namen članka je pregleden oris posameznih pomembnejših zgradb, arhitektov in urbanistov, ki so ustvarili mesto, kot ga poznamo danes.

Temeljno delo o mariborski arhitekturi in urbanizmu je *Izgradnja sodobnega Maribora* Jelke Pirkovič-Kocbek izdana v Ljubljani leta 1982.¹ Avtorica je obravnavala arhitekturo prve in druge Jugoslavije ter jo razdelila v smiselna poglavja (posebej obravnava urbanizem in arhitekturo stanovanjskih predelov, šolsko arhitekturo, industrijsko arhitekturo ...) znotraj katerih si kronološko sledijo posamezni objekti vse do leta 1975, s katerim je zaključila pregled. Drugo temeljno delo je doktorska disertacija Eve Sapač – *Urbani razvoj Maribora v 20. stoletju: Umetnostnozgodovinsko in spomeniškovarstveno*

*vrednotenje urbanistično oblikovalskih kvalitet mesta.*² S tem delom sta mariborska arhitektura in urbanizem dobila pregled do leta 2009 in kritično vrednotenje sprememb znotraj mesta Maribor. Disertacija predstavlja osnovo za objekte vnesene v Register kulturne dediščine (RKD) in s tem odnos do povojnega arhitekturnega snovanja. Na področju raziskovanja gradbene dejavnosti v Mariboru sta bila aktivna še Jože Curk³ in Marjeta Ciglencečki⁴. Posamezni članki so bili objavljeni še v revijah *Sinteza*, *Arhitektov bilten*, *Arhitekt* in *Gradbeni vestnik*, veliko člankov je objavil tudi mariborski časnik *Večer*. V članek bodo vključene tudi diplomske in magistrske naloge, ki obravnavajo posamezne objekte. Predstavljeni bodo tudi najnovejši načrti za ureditev Glavnega trga in Lenta.

2 Eva Sapač, *Urbani razvoj Maribora v 20. stoletju. Umetnostnozgodovinsko in spomeniškovarstveno vrednotenje urbanistično oblikovalskih kvalitet mesta*, Ljubljana 2010.

3 Jože Curk, "Maribor (Urbanistično-gradbeni oris)", *Časopis za zgodovino in narodopisje*, št. 2, letn. 37, 1966, str. 63–95; Jože Curk, "Maribor (Urbanistično-gradbeni oris II.)", *Časopis za zgodovino in narodopisje*, št. 4, 1968, letn. 39, str. 83–105; Jože Curk, "Urbana in gradbena zgodovina Maribora", *Maribor skozi stoletja. Razprave I.*, Maribor 1991, str. 511–562.

4 Marjeta Ciglencečki, "Urbanistična podoba Maribora v 19. in 20. stoletju", *Studia Historica Slovenica*, št. 2–3, 2004, letn. 6, str. 531–555 (dalje: Ciglencečki, *Urbanistična podoba*).

1 Jelka Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja sodobnega Maribora. Mariborska arhitektura in urbanizem med leti 1918 in 1976*, Ljubljana 1982.

OBNOVA MESTA IN PETLETNI NAČRT

Po koncu druge svetovne vojne je mesto Maribor čakala težka naloga obnove mesta, ki je bilo najbolj bombardirano slovensko mesto med drugo svetovno vojno.⁵ Porušena je bila skoraj polovica mesta, zato je bila prenova več kot nujna.⁶ Nad mestom se je zvrstilo devetindvajset bombnih napadov, ki so trajali od septembra 1942 pa vse do aprila 1945. Padlo je 15.795 bomb. Septembra 1945 so ocenili škodo na 683 milijonov dinarjev. Več kot 40 % stavb je bilo težko poškodovanih, 466 hiš popolnoma porušenih, uničene so bile tudi komunalne naprave in poškodovana kanalizacija. Glavne tarče so bile železniške postaje, železniški most, tovarne (Hutterjeva, Penggova).⁷

Leta 1946 je Federativne ljudske republike Jugoslavije pričela s formiranjem petletnega gospodarskega načrta, ki bi bil zaključen leta 1951. S petletnimi gospodarskimi načrti se je v FLRJ pričel socializem sovjetskega tipa. Predvidevali so hiter vzpon centralistično vodenega gospodarstva. Prva petletka se je uradno pričela leta 1947 in je imela štiri cilje: odprava gospodarske in tehnične zaostalosti, utrditev obrambne moči, okrepitev in razvoj državnega gospodarskega sektorja in novih proizvodnih odnosov ter povečanje splošne blaginje delovnega ljudstva. Velik del sredstev je bil namenjen industrializaciji in elektrifikaciji, manjši pa premogovništvu, kmetijstvu in gradbenim dejavnostim. Slednje zajema izgradnjo stanovanjskih objektov, trgovske objekte, bolnišnic, zdravilišč, šol in kulturnih objektov.⁸ Junija leta 1948 se je zgodil spor z informbirojem (tudi spor Tito–Stalin), zaradi katerega se je Socialistična referativna republika Jugoslavija podala po poti drugačnega socializma, ki ga je imenovala »delavsko samoupravljanje«. Avtoritarno vodenje z vrha je bilo decentralizirano. Nadomestila ga je večja vpletenost delavcev, ki so lahko vplivali na poslovanje podjetij. Samoupravljanje je bilo uzakonjeno 27. junija 1950.

Sledili so krajši gospodarski plani, ki so predvideli enoletni gospodarski načrt.⁹

Takoj po vojni so se lotili spreminjanja uličnih imen. Odstranili so nemška imena in zelene hišne tablice, ki so jih zamenjali s predvojnimi. Tistim ulicam, ki pred vojno niso imele imen, so začasno nadeli zelene tablice ter jih prelepili s slovenskimi imeni ulic. O preimenovanju ulic so odločali četrtni ljudski odbori (za Tezno, Dobravo in Radvanje). Zaradi podvajanja imen, so decembra 1945 ustanovili mestni narodnoosvobodilni odbor, ta pa je določil komisijo za preimenovanje ulic. Vsako ime je bilo lahko uporabljeno le enkrat. Tematsko so bile ulice poimenovane po herojih narodnoosvobodilnega boja, ustreljenih talcih, partizanih in narodnih buditeljih. Z izjemo Josipa Broza Tita so bili vsi nosilci uličnih imen že pokojni. Mestni ljudski odbor mesta Maribor je spremembe potrdil leta 1947.¹⁰ Prav tako je velik delež ulic in trgov ohranil imena vse do danes (npr. Ulica heroja Bračiča, Ulica heroja Šlandra, Partizanska cesta, Kardeljeva cesta). Širjenju mesta lahko sledimo tudi po urejanju uličnih imen. Takoj po vojni se je Maribor razširil, saj so mu bile priključile okoliške vasi. Število občin se je z rastjo mesta spreminjalo (leta 1955 štiri, leta 1962 tri, leta 1967 ena).¹¹

Ob okrnjenosti starih objektov se vedno pojavi problematika, ki jo je Bogdan Reichenberg naslovil kar za »novo – staro«.¹² Prvi povojni idejni regulacijski načrt je pripravil Jaroslav Černigoj. Upošteval ga je Ljubo Humek¹³, ki je med letoma 1947 in 1949 naredil vodilni regulacijski načrt, v katerem je predvidel funkcionalne cone in ohranjanje starega mestnega jedra. Prav zaradi tega se je velikokrat sprožila zahteva po rušitvi in prenovi. Najdejavniji urbanisti in arhitekti obdobja do okoli

5 Mirko Pak, "Maribor", *Enciklopedija Slovenije*, zvezek 6, Ljubljana 1992, str. 399; Jože Curk, "Urbana in gradbena zgodovina Maribora", *Maribor skozi stoletja*, Maribor 1991, str. 555.

6 Curk, *Gradbena zgodovina*, str. 555–556.

7 Marjan Žnidaršič, *Do pekla in nazaj. Nacistična okupacija in narodnoosvobodilni boj v Mariboru 1941–1945*, Maribor 1997, str. 293–297.

8 Jože Prinčič, "Načela gospodarske politike v prvi petletki", *Slovenska novejša zgodovina 1848–1990. Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije*, 2. del, Ljubljana 2006, str. 881–882.

9 Zdenko Čepič, Jože Prinčič, "Gospodarske spremembe v začetku petdesetih let", *Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije*, 2. del, Ljubljana 2006, str. 961–962.

10 Sašo Radovanovič, *Mariborske ulice*, Maribor, 2005, str. 44–45.

11 Jelka Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja sodobnega Maribora*, Ljubljana 1982, str. 25 (dalje: Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*).

12 Bogdan Reichenberg, *Zgodbe s severovzhoda. Prispevki za arhitekturno zgodovino Maribora*, (Maribor, 2016), str. 56 (dalje: Reichenberg, *Zgodbe*).

13 Ljubo Humek (1913–1988) se je do leta 1938 šolal v Pragi. Bil je pobudnik ustanovitve Zavoda za regulacijo Maribora (1952), ki je bil predhodnik Komuna projekta (1954), kamor je privabil arhitekta, urbanista in inženirja z namenom, da bi gradili stanovanjske soseske z visokim bivalnim standardom. V mesto je vnesel nov sistem prometne sheme, vprašanje rekonstrukcije starega mestnega jedra ... Dobil je Prešernovo in Plečnikovo nagrado, zlati grb mesta Maribora in bil tudi častni član Društva arhitektov Jugoslavije. (Borut Pečenko, »Ljubo Humek - in memoriam«, *Večer*, 44/58, 10. marec 1988, str. 4.)

1990 so bili Ljubo Humek, brata Branko¹⁴ in Ivan Kocmut¹⁵, Borut Pečenko¹⁶ in Vlado Emeršič.

Po prvem idejnem regulacijskem načrtu so novembra 1946 po posvetu izvršilnega odbora OLO MB izvedli anketo, ki bi naj pokazala voljo ljudstva pri obnovi mesta.¹⁷ Avtor načrta Ljubo Humek je izhajal iz novogradenj, »saj bi bila brez tega vsaka regulacija mrtva«. Zakonske osnove za načrtno vodenje širitve mest Jugoslavija še ni imela (Temeljna odredba o generalnem urbanističnem planiranju je bila sprejeta šele leta 1949).¹⁸ Kljub temu so že potekale pozidave vasi in obmestnih območij. Osnovni problem je bil v podcenjevanju rasti prebivalstva in cestni (ne)povezanosti.¹⁹

Humek je predvidel večjo povezanost obeh bregov na več nivojih. Najprej je želel rešiti železniški voz (Koroška železniška proga je še bolj ločevala bregova),²⁰ a je gradnja nove železniške postaje na enakem mestu (Milan Černigoj, 1955) to preprečila.²¹ Predvidel je tudi magistralo na mostu, ob kateri bi bil nekakšen upravni center z reprezentativnimi stavbami.²² Urbanizem in rast mesta bi se tako podredilo pomembni prometni žili,²³ a se to nikoli ni zares zgodilo. Mesto bi razdelil na dva dela: zahodni bi bil trgovinsko-kulturni, vzhodni pa poslovno-upravni.²⁴

14 **Branko Kocmut** (1921–2006) je diplomiral na arhitekturnem oddelku Tehniške fakultete v Ljubljani pri Edvardu Ravnikarju, čigar asistent je bil med letoma 1949 in 1954. Do leta 1981 je delal pri podjetju Komunaprojekt v Mariboru. Z Ivanom Kocmutom (in sodelavci) sta leta 1962 naredila načrt za urbanistično ureditev mestnega središča. Sedem let kasneje je z Borutom Pečenkom in Dragom Klemenčičem dobil eno od treh enakovrednih nagrad za načrt revitalizacije mariborskega mestnega jedra. Nazadnje se je urbanizmu mesta Maribor posvetil konec sedemdesetih let z načrtom za historični del mesta. Leta 1977 je z Ivanom Kocmutom (1926–2009) dobil Prešernovo nagrado. (Matija Murko, „Kocmut, Branko“, *Enciklopedija Slovenije*, zvezek 5, Ljubljana 1991, str. 177–178; Matija Murko, „Arhitektura bratov Kocmut“, *Sinteza*, št. 9, 1968, str. 25–29.)

15 **Ivan Kocmut** (1926) je diplomiral na ljubljanski tehniški fakulteti (1952) pri Edvardu Ravnikarju in za tem delal na podjetju Komuna projekt v Mariboru. Med letoma 1975 in 1986 je bil profesor na Tehnološki fakulteti v Mariboru. Leta 1969 je z ženo Magdo Kocmut prejel eno izmed treh enakovrednih nagrad za načrt revitalizacije mariborskega mestnega jedra. (Matija Murko, "Kocmut Ivan", *Enciklopedija Slovenije*, zvezek 5, Ljubljana 1991, str. 178.)

16 **Borut Pečenko** (1930–1992) je diplomiral na ljubljanski tehniški fakulteti pri Edvardu Ravnikarju (1955) in od leta 1956 delal na mariborskem Komuna projektu. Od leta 1974 je bil direktor mariborskega Zavoda za urbanizem, od leta 1978 pa v. d. direktorja Inženiring biroja in vodja sektorja za arhitekturo. Prav tako je bil predsednik Zveze arhitektov Jugoslavije. Dve leti kasneje je predavam na mariborski tehniški fakulteti. (Matija Murko, „Pečenko Borut“, *Enciklopedija Slovenije*, zvezek 8, Ljubljana 1994, str. 286.)

17 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 31–32.

18 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 33.

19 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 42.

20 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 33.

21 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 81–82.

22 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 33.

23 Ljubo Humek, »Urbanistična problematika in regulacijske osnove mesta Maribora«, *Nova Obzorja*, 1950/4, str. 281–290.

24 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 81.

Upravne zgradbe v mestu so bile zgrajene še v času Avstro–Ogrske monarhije, zato ni bilo niti želje niti potrebe po novih.²⁵ Potrebno pa je bilo postaviti na novo tiste objekte, ki so bili za mesto bistveni, a porušeni. Prvi takšen primer je stavba Kolodvora. Nova stavba glavnega Kolodvora (Milan Černigoj, načrt 1953, končan 1955) je odsev predvojnega funkcionalizma.²⁶ Predvojni funkcionalizem, ki je temeljil na funkciji stavbe (in ne več ornamentu) se je po drugi svetovni vojni na slovenskem nadaljeval, zato uporabljamo termin *podaljšani funkcionalizem*.²⁷ Močno poudarjeno horizontalno os objekta členijo vertikalni pilastri in stebri, ki nosijo nadstrešnico pred vhodom. Dominanta je vertikalni stolp z uro. S takšno zasnovo naj bi arhitekt ponovil mariborsko mestno veduto nizkih stavb in stolpov.²⁸ Horizontalen poudarek ima vzor v železniški postaji Termini v Rimu (Angiolo Mazzioni, Annibale Vitelozzi, Eugenio Montuori, 1950).²⁹ Stane Bernik pa jo je primerjal z jeseniškim kolodvorom (Stanislav Rohrman, 1955).³⁰ Ob glavnem Kolodvoru stoji stavba Pošte Slovenije (Milan Černigoj, 1956–1958),³¹ ki jo členijo velike okenske površine ločene z modrimi vertikalami. V barvnem odstopanju je glavni vhod, ki je poudarjen s stopniščem in nadstreškom. Na južni strani Kolodvora so leta 1989 zgradili večnamensko postmodernistično stavbo Avtobusne postaje Maribor (Borut Pečenko, Ivo Goropovšek), ki je kazala na nove načine oblikovanja. Ta del mesta je v osemdesetih letih propadal, objekt avtobusne postaje, trgovskih lokalov in pasaža so ga ponovno oživili. Pasaža je že v nekaj letih zamrla, trgovski lokali pa so veliko manj obljudeni. Nuša Lovišček je v magistrski nalogi izpostavila velikost objekta v primerjavi z vedno manjšim številom avtobusov, ter predlagala zamisel arhitekturne prenove.³²

25 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 81.

26 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 81.

27 Stane Bernik, *Slovenska arhitektura 20. stoletja*, (Ljubljana, 2004), str. 105 (dalje: Bernik, *Slovenska arhitektura*).

28 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 82.

29 Lucio Valerio Barbera, "Exercises in the Transcription of Contemporary Italian Architecture: The competition project for the New Passenger Terminal at Termini Rail Station (1947-'48)", *L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni* (ur. Antonio Riondino, Rossella Rossi, Ettore Vadini), št. 1 – 2, 2013, str. 7.

30 Bernik, *Slovenska arhitektura*, str. 320.

31 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 82.

32 Nuša Lovišček, *Arhitekturna prenova avtobusne postaje Maribor*, magistrsko delo, Maribor 2017, str. 11.



Slika 1: Hotel Slavija

(Vir: http://www.pcslavija.si/si/?page_id=21 (11. 7. 2020))

TITOV MOST IN TRG VITA KRAIGHERJA

Drug pomembnejši objekt je bil Titov magistralni most čez Dravo (Gradis, 1961–1963), ki je s svojimi 304 metri predstavljal vzor za vse nadaljnje mostove.³³ Vprašanje kako daleč (geografsko in časovno) je segel vpliv Gradisovega mostu v Mariboru je vabljivo za nadaljnje raziskave. Kot prvi objekt ob novi magistrali je zrasel Hotel Slavija, katerega restavracija ima deloma zastekleno steno, deloma pa oblečeno v aluminijaste plošče (Milan Černigoj, 1963).³⁴ V objektih se kaže predvojna tradicija Jožeta Plečnika predvsem v detajlih ter Edvarda Ravnikarja³⁵ v oblogah iz aluminijastih plošč ter delitvi fasade (npr. Založba in tiskarna Ljudske pravice, Ljubljana, načrt 1957, zgrajena 1959–1961). Hotel Slavija je imel vse odlike modernistične arhitekture, kot so tlorisna zasnova, uporaba novih materialov (aluminij) in način postavitve oken ter piloti.³⁶ Leta 1979 so se zavzemali za razširitev hotela proti severu in za podzemno parkirno hišo (vsaj 100 mest). Po urbanistični zamisli pa naj bi bil ta predel

namenjen pešcem, zato bi morali biti lokali v pritličjih dostopni iz obodnih površin. Natečajni predlogi bi morali vsebovati tudi podzemni hodnik – pasažo, ki bi potekala od prostora pred frančiškansko cerkvijo oziroma od tamkajšnjih predvidenih podzemnih parkirišč proti severu. Natečaj je bil izveden leta 1982. Od začetnih enajstih osnutkov so se v ožji izbor uvrstili trije, zmagala je skupina arhitektov Iva Goropevška, Boruta Pečenka, Borisa Walanda ter sodelavci arhitekti Igor Borec, Bogdan Černe in Edo Jalšovec (vsi Inženiring biro). Do realizacije natečaja ni prišlo. Hotel Slavija so leta 1985 deloma prenovili in žal z gradbeno-fizikalno sanacijo fasado starega hotela povsem spremenili. Prenovo je financiral takratni lastnik, SOZD Emona hoteli iz Ljubljane, TOZD Hotel Slavija. Rekonstrukcija hotela je poleg obnove fasade zajemala tudi preureditev sob in izgradnjo nadstrešnice.³⁷ Ob koncu osemdesetih let so predvidevali pasažo med NKBM in SDK, ob tem ponovno tudi garažo ob hotelu Slavija, a je projekt ostal nerealiziran.³⁸ Novembra leta 2007

33 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 83.

34 Reichenberg, *Zgodbe*, str. 90–92.

35 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 85.

36 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 118.

37 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 268–271.

38 Spletni vir: <http://www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/milan-cernigoj> (19. 5. 2020); 'Mariborska kronika', *Večer*, 18. 8. 1989, str. 9; 'Mariborske teme', *Večer*, 23. 8. 1990, str. 9.

je likvidacijska upraviteljica Hotela Slavija d. d. kompleks prodala Novi kreditni banki Maribor.³⁹ Med 1. marcem 2001 in oktobrom 2012 hotel zaradi prenove ni obratoval. Hotel so spremenili v poslovne prostore, restavracijo pa v garažo. Bivšemu hotelskemu poslopju so dodali dve nadstropji in s tem uničili originalno streho z napisi. Popolnoma so spremenili tudi členitev fasad⁴⁰, ki danes več nima aluminijastih plošč, spremenili so členitev fasade z okni ter vhod v hotel.

Načrtovan sklop monumentalnih stavb ob vstopu na levi breg Drave so nadaljevali leta 1997, ko so začeli graditi Trgovsko–poslovni center City⁴¹ in 2003 Poslovno hišo City–Jug 2 (danes urad Davčne uprave RS).⁴² Leta 2002 so načrtovali zgradbo P 2 ob križišču Partizanske in Titove ceste, ki bi ponovila polkrožni vogal Zadružnega doma na drugi strani Titove ceste (Saša Aleksander Dev, Gospodarska zavarovalnica zadruga Drava, 1937–1940). Leta 2006 je stavba dobila prizidek (Ulica Vita Kraigherja 1a).⁴³ Med letoma 2009 in 2010 so zgradili t. i. City 3 (Hotel City, Arhitekturni biro Kancler).⁴⁴

ŠPORTNI IN INDUSTRIJSKI OBJEKTI

Zaradi petletke in s tem želje po povečavi gospodarske moči po vojni lahko sledimo tudi pomembnejšim industrijskim objektom v mestu. Ker je vojna vso dotedanjo industrijo porušila, je bila naloga prve petletke njena ponovna izgradnja. Industrijska gradnja je bila do leta 1950 na prvem mestu, takrat pa jo je prekosila potreba po bivanjski gradnji. Jelka Pirkovič-Kocbek je ocenila, da je estetika tovrstnih objektov izhajala zgolj iz uporabnosti.⁴⁵ Zaradi pomembne naloge postaviti na noge gospodarstvo, so se s tem ukvarjali vsi arhitekti, namreč takšna je bila tudi direktiva.⁴⁶

Od petdesetih do osemdesetih let sta bila vodilna arhitekta na področju industrijske arhitekture Jaroslav in Miroslav Černigoj. Industrijski objekti so zrasli v Melju (Ljubo Humek, MTT, 1949; dodatki Miroslav Černigoj 1960–1963; Aleksander Bezjak, Mariborska livarna – hala C, šestdeseta leta; Maks Hlad, Industrijska pekarna Melje, 1962–1964),⁴⁷ na Teznem (Jaroslav Černigoj, Kovačnica TAM, 1949; Aleksander Bezjak in Drago Senica, Elektrokovina, 1960, 1962, 1969–1971; Skladiščno-transportni in carinski kompleks, 1963; Metalna 1949–1950),⁴⁸ na Studencih (TVT Boris Kidrič, 1960–1962)⁴⁹ in Limbušu (Miroslav Černigoj, LIP Limbuš, 1950).⁵⁰

Boris Pipan je z Mariborskim tednom izvedel prvo montažno stropno konstrukcijo, Vlado Emeršič pa pokrito tržnico na Kerstnikovi ulici. Členijo jo železobetonski stebri in armiranobetonski tramovi. Sam vrh tovrstne gradnje predstavlja Pipanova tribuna športnega parka Branik (Boris Pipan, 1960–1965, 1991 obnovljen v stadion Ljudski vrt), kjer so jeklene vrvi nosile strešne plošče. Spodnji del je načrtoval Milan Černigoj.⁵¹ Po oceni Jelke Pirkovič-Kocbek je to najvidnejši objekt jugoslovanske športne arhitekture, Večer ga je postavil ob bok celo tribune v Bilbauu v Španiji.⁵²

STANOVANJSKA GRADNJA

Porast stanovanjske gradnje je bil poseben družbeni pojav po drugi svetovni vojni, saj je bilo potrebno ljudem zagotoviti stanovanja. Posledično je stanovanjska gradnja predstavlja v povojnem Mariboru največji delež gradenj.⁵³ Mesto se je širilo na območje dotedanjega podeželja zelo hitro.⁵⁴ Število prebivalcev v Mariboru je v obdobju 1948–1961 naraslo za 20.065, zgrajenih stanovanj v letih 1946–1960 pa je bilo *samo* 5186.⁵⁵

39 Spletni vir: <https://www.dnevnik.si/287222> (23. 5. 2020).

40 Spletni vir: http://www.pcslavija.si/si/?page_id=21v (19. 5. 2020); Spletni vir: <https://www.dnevnik.si/1042544654> (19. 5. 2020).

41 TPC je bil sprva je bila načrtovan kot garaža z hotelom, med gradnjo pa so namembnost spremenili po investitorjevih željah (Progres). Sicer se objekt nekoliko sklada z videzom Kraigharjeve ploščadi, a vseeno ostaja mestu tuja, kot pravi Bogdan Reichenberg, osamosvojena podoba investitorjevih želja. (Reichenberg, *Zgodbe*, str. 87–88.)

42 Za več informacij o nepravilnostih situacije: Reichenberg, *Zgodbe*, str. 90–92.

43 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 358.

44 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 346–365.

45 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 78.

46 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 78.

47 Majda Medvešek, "Industrijski objekti", *Ob tridesetletnici zavoda za urbanizem Maribor*, Maribor 1990, str. 16; Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 79–80.

48 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 78, 80.

49 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 79.

50 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 79.

51 Eva Pezdíček, "Tribuna športnega parka Branik", *20. stoletje: arhitektura od moderne do sodobne. Vodnik po arhitekturi*, Ljubljana 2001, str. 140.

52 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 83.

53 Curk, *Gradbena zgodovina*, str. 556.

54 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 53.

55 Andrej Pogačnik, *Urbanistično planiranje. Univerzitetni učbenik*, Ljubljana 1999, str. 82.

V sklopu rasti tovarn se je pojavila potreba po tovarniških naseljih. Pojavljala so se izven mestnega centra (zaradi bližine Metalne in TAM-a predvsem na Tezmem).⁵⁶ Tovarniško naselje je po vzoru »miljutinovega trakastega naselja« od železnice ločil pas zelenja. Nikolaj Aleksandrovič Miljutin je bil sovjetski ekonomist in urbanist, ki je želel zbrisati razlike med podeželjem in mestom. Gre torej za »linearno/trakasto mesto«, ki povezuje mestno industrijo z dejavnostmi na podeželju. Ob tem bi imeli ljudje kar se da malo zasebnega prostora, predvidel je pa zelenje na skupnih javnih površinah.⁵⁷

Ljubo Humek je leta 1948 načrtoval zaključeno stanovanjsko naselje na Taboru, a je ostalo neizvedeno (zgrajen je bil le blok na Ulici Moše Pijade 48–50).⁵⁸ Največji porast stanovanjske gradnje zasledimo v petdesetih letih zaradi nastanka »Komuna projekta«. Podjetje je najprej načrtovalo stanovanjska naselja v treh delih mesta: Gosposvetsko cesto na levem bregu Drave,⁵⁹ na desnem pa eno na Pobrežju (Cesta XIV. Divizije)⁶⁰ in dve na Taboru (Ljubljanska ulica in Celjska ulica).⁶¹ Stanovanjske bloke ob Gosposvetski cesti je načrtoval Ljubo Humek med letoma 1954 in 1961 po švedskem vzoru. Avtor stolpnic (1954–1957) je Ivan Kocmut, ki je prav tako izhajal iz sočasnih skandinavskih trendov.⁶² Slednje se kaže v od kuhinje ločeni jedilnici, s čemer je arhitekt iz enega prostora ustvaril dva.⁶³ Posamezno stolpnico loči od pločnika širok pas trave in drevja ter nizke paviljonske stavbe, ki so bile namenjene storitvenim dejavnostim. Stanovanjska soseska je imela svoj vrtec, zdravstveno postajo in trgovino.⁶⁴ Stolpnici Ivana Kocmuta veljata za prvi stanovanjski stolpnici v Jugoslaviji.⁶⁵ Gosposvetska

cesta je veljala za eno lepših vpadnic v mesto. Leta 2009 so bila do tedaj obstoječa razmerja porušena z gradnjo nove stanovanjske stolpnice s šestimi zdravniškimi ambulantami. Nepretehtano mesto za postavljene zgradbe, pokvari uporaben in premišljen koncept le teh.⁶⁶

Rudi Zupan je načrtoval Cesto XIV. divizije na Pobrežju. Gre za skupek različnih stavbnih tipov. Jedro naselja je šest stanovanjskih stavb, ki so bile zgrajene do leta 1962. Dve desetnadstropni stolpnici na Greenwichu pa delujeta nepredvidljivo. Stanovanjsko naselje na Taboru je manjše in zgrajeno prav tako do leta 1962.⁶⁷

V petdesetih in prvi polovici šestdesetih let sta nastala Betnavski (podjetje SGP Konstruktor) in Ljubljanski kare (podjetje Stavbar) oziroma *Naselje Jugomont* v kareju med Cesto proletarskih brigad, Ertlovo ulico, Betnavsko cesto in Ljubljansko ulico.⁶⁸ Podjetje Stavbar je od zagrebškega podjetja Jugomont odkupilo licenco za gradnjo montažnih stanovanjskih objektov maja 1964. Leta 1965 je Stavbar pridobil 4,5 ha zemljišča ob Betnavski cesti, kjer je zgradilo 14 stanovanjskih tipskih JU-61 blokov, ki so bili prvi montažni bloki v Mariboru. Podjetje je razpisalo interni natečaj za idejne osnutke, saj je bila za razliko od tipskega bloka JU-61 tukaj zahtevana še klet, možnost vgraditve dvigal, okna v čelni steni in predelana kuhinja ter sanitarni prostor. Sodelovalo je šest projektantov z enajstimi osnutki.⁶⁹ Stanovanja v naselju so bila enosobna ali pa enoinpolsobna. Ker so bloki orientirani v smeri vzhod-zahod je veliko stanovanj obrnjenih proti severu in zato *manjvrednih*. Prvi bloki so bili končani leta 1966, zadnji pa 1970.⁷⁰ Ob dograditvi prvega objekta leta 1966 je potekala razstava stanovanj, ki so bila v ta namen kompletno opremljena. Razstavo si je ogledalo več kot 6.000 obiskovalcev.⁷¹

V drugi polovici šestdesetih in sedemdesetih letih so postale popularnejše stanovanjske soseske. Prva je bila S–21 v sklopu *Projekta Maribor–Jug*, ki je obsegal še območja vse do Pohorja (npr. Novo

56 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 60.

57 John W. Dyckman, Jack C. Fisher, "Urbanization and Urban Planning Under Socialism", *Problems of Communism* (ur. Paul A. Smith), št. 1, 1978, str. 53.

58 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 53.

59 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 55; Ciglenciki, *Urbanistična podoba*, str. 550.

60 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 55.

61 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 55.

62 Skandinavske izkušnje so vidne v tlorisu, ki je kvadraten. V vsak prostor stanovanja priteka zadostna količina svetlobe. Arhitekt je kasneje stanovanjsko stolpnico še bolj izpopolnil z Brankom Kocmutom in Milko Mirnik v Mariboru, na Jesenicah, v Velenju, Celju in na Ravnah na Koroškem. (Bernik, *Slovenska arhitektura*, str. 316).

63 Zora Kužet, "Po svoji arhitekturi je še vedno fenomen! Na Gosposvetski cesti v Mariboru so zgradili prvo stolpnico v državi", *Večer*, 3. oktober 1997, str. 12; Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 54.

64 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 54.

65 Borut Pečenko, »Ljubo Humek - in memoriam«, *Večer*, 44/58, 10. marec 1988, str. 4; Bernik, *Slovenska arhitektura*, str. 316.

66 Reichenberg, *Zgodbe*, str. 76.

67 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 56–57.

68 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 56–57.

69 Boris Majaron, "Prvi montažni stanovanjski blok v Mariboru", *Gradbeni vestnik*, 15, 1966, str. 137.

70 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 69.

71 Jernej Borko, *Urbana regeneracija stanovanjske soseske Jugomont*, Maribor 2015 (tipkopis magistrske naloge), str. 29.

vas I in Novo vas II).⁷² Slogovno jih še vedno lahko opredelimo za internacionalni funkcionalizem, ki je bil značilen predvsem za obdobje med obema svetovnjima vojnoma, vzor pa je bil Bauhausov Weißenhofsiedlung v Stuttgartu (Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier in drugi, 1927).⁷³ Po letu 1970 so soseske gradili v obliki črke U, pomembna pa je postala tudi zunanja okolica. Soseska S–21 je ne le doprinesla izolirane otoke blokov med ulicami, temveč tudi to preseгла. Pomenila je premišljeno kompozicijo okoli vozlišča in bila grajena za 4.500 stanovalcev. S–20 na severu je bila zgrajena 1965, S–22 na jugu pa 1969.⁷⁴ Projekt za nastajajočo S–23 je bil objavljen v *Večeru* junija 1974, zaključen pa 1980 (za Urbanistični inštitut Ljubljana je načrt pripravil Marjan Cerar, idejni načrt pa Matjaž Bertoncelej, Nataša Gorjup, Vladimir Jandl, Igor Orešič, Borut Pečenko, Bogdan Reichenberg in Verena Štraus).⁷⁵ Ta soseska predstavlja nov urbanistični poudarek obravnavanega območja. Vladimir Braco Mušič je šestnajstnadstropno stolpnico razložil kot dober višinski poudarek z razgledom na Pohorje. V središču soseske je bilo dvorišče, t. i. *blok A* pa ima (še vedno delujoče) trgovsko pritličje. Pešci so križišče Kardeljeve ceste in Ceste proletarskih brigad lahko prečkali v podhodu, ki je predvidel tudi tržnico⁷⁶ in je danes popolnoma zapuščen. Del S–23 je tudi otroški vrtec na Oblakovi ulici (1978–1980), ki se terasasto stopnjuje proti bloku za njim. Od leta 2009 so se na fasadah odvijale spremembe. Stanovalci so zasteklili balkone z belimi PVC okvirji in s tem posegali v stanovanjske bloke, ki so del enovito zastavljene soseske. Eva Sapač je slednje povezala z dejstvom, da Maribor–Jug še takrat ni bil vpisan v Register kulturne dediščine Slovenije. Danes pa glavno spremembo predstavljajo nove fasade s sodobno izolacijo, ki pa marsikje zakrije prvotne elemente, prav tako pa podoba kvarijo med stolpniciami neusklajeno izbiranje barv fasad.

72 Sodelovali sta dve instituciji – Zavod za urbanizem Maribor in Urbanistični inštitut Slovenije. Nastala je študija dispozicijskega načrta celote in izvedbenimi plani posameznih sosesk. Projekt Maribor–Jug ne pomeni "le" izgradnje (vsaj načrtovanih) 10.000 stanovanj v desetih letih, temveč tudi celotno prometno in urbanistično ureditev okolice. (Bogdan Reichenberg, "Projekt Maribor–Jug", Ob tridesetletnici zavoda za urbanizem Maribor, Maribor 1990, str. 14–15 (dalje: Reichenberg, *Projekt Maribor–Jug*)).

73 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 57.

74 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 57; Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 154.

75 Spletni vir: https://gisportal.gov.si/portal/apps/webappviewer/index.html?id=df5b0c8a300145fda417eda6b0c2b52b&query=RNPD_4274_1%2CESD%2C30251 (19. 6. 2020).

76 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 154, 172.

V sedemdesetih letih se je pričel trend t. i. *obrnjene urbanizacije*, kar pomeni, da so se ljudje iz mest izseljevali na deželo. Vlado Emeršič je kot rešitev predlagal zidavo vrstnih in atrijskih hiš. Gradnja obeh tipov individualnih hiš je bila predvidena v strnjenih nizih z majhnim deležem narave.⁷⁷ Arhitekti so se torej že zavedali problematike, ki se je že v osemdesetih letih pričela kazati v nenačrtovanem širjenju mesta, »napaki, ki je več ni mogoče popraviti«. ⁷⁸ Kljub novim trendom lahko v osemdesetih letih še vedno spremljamo tudi gradnjo blokov. V Novi vasi II je bilo predvidenih 1468 stanovanj, gradili pa so tudi v centru mesta. Leta 1983 je bil vseljiv blok na Gregorčičevi ulici, leto kasneje pa blok pri Pristanu. Leta 1987 so zgradili 552 stanovanj, leta 1988 pa *zgolj* 189 stanovanj. Na stanovanja je čakalo še 6000 družin. Mariborska stanovanja so bila leta 1986 ena najdražjih v Jugoslaviji. Zaradi tega so želeli ukiniti monopol mariborskih gradbenih podjetij in ustanovitev nove organizacije z ZIM-om kot vmesnim členom med upravo in stroko. Prizadevali so si za drugačen sistem planiranja in oblikovanja cen.⁷⁹

Že leta 1990 so se opazili nepriljubljenost stanovanjskih sosesk in da izgradnja mesta teče drugače, kot so si jo zamislili v sedemdesetih letih. Bogdan Reichenberg je območje poimenoval celo *spalno naselje*, saj nikoli ni zaživel kot dejansko mesto.⁸⁰

Stanovanjski blok na Kersnikovi ulici je delo Boruta Pečenka in Vlada Emeršiča med letoma 1963 in 1965 in predstavlja v zasnovi in materialih premišljen objekt. Pečenkov drug stanovanjski objekt, ki nosi ime Jemčev vrt (1971–1974)⁸¹ je po zasnovi in lokaciji blizu VEKŠ-u na Razlagovi 20, ki je prav tako njegovo delo. Zaradi masivne betonske gmote bi lahko slogovno govorili o brutalizmu (slogu, ki temelji na masovnih betonskih gradnjah), ki v Mariboru predstavlja svojevrsten primerek. Masivnost je omehčana z balkoni in stopničastim stopnjevanjem proti vrhu.⁸²

77 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 65.

78 "Kar vas zanima", *Večer*, 13. 2. 1982, str. 10.

79 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 69, 153.

80 Reichenberg, *Projekt Maribor–Jug*, str. 14–15.

81 Bernik, *Slovenska arhitektura*, str. 394.

82 Bernik, *Slovenska arhitektura*, str. 394.

V devetdesetih letih so urejali območje v središču mesta »Center–vzhod C1 in C2«, ki je obsegalo kare med Partizansko cesto, Ulico heroja Šlandra, Ulico heroja Bračiča in Mlinsko ulico. Podjetji Stavbar in Konstruktor naj bi tam zgradila kar 600 stanovanj. Takrat so bila ustvarjena t. i. mestna vrata na Mlinski ulici – pas stanovanjsko–poslovnih blokov, ki ločujejo center mesta od industrijske cone Melje.⁸³ V sklopu projekta je bila predvidena tudi pasaža, ki bi povezovala Kraigherjevo ploščad oziroma prostor pred frančiškansko cerkvijo s severnim delom mesta. Natečaj je bil izveden leta 1982. Od začetnih enajstih osnutkov so se v ožji izbor uvrstili trije, zmagala je skupina arhitektov Iva Goropevska, Boruta Pečenka, Borisa Walanda ter sodelavci arhitekti Igor Borec, Bogdan Černe in Edo Jalšovec (vsi Inženiring biro). Do realizacije natečaja ni prišlo.⁸⁴

ŠOLSKA GRADNJA

V času izpolnjevanja prve petletke je bil zgrajen le en šolski kompleks (Herman Hus, Industrijsko-kovaška šola TAM, 1947–1950).⁸⁵ Porast šolske arhitekture lahko spremljamo v petdesetih letih, torej času delavskega samoupravljanja. Prva osnovnošolska zgradba je bila zgrajena na Pobrežju (Ivan Kocmut, Osnovna šola Pobrežje na Tolstojevi 3, načrt 1953, končana 1959), ki se lahko pohvali kot prva v *vetrničnim tlorisom*, ki kaže na sledenje arhitekturnim trendom v evropskem kontekstu (podobnost z: Roland Rohr, šola v Ženevi, 1950). Sledile so še Osnovna šola na Teznem (Jaroslav Černigoj, 1954–1956), šola na Ruški cesti (Dušan Moškon, 1956–1961) in druge.⁸⁶ Pomemben je spoj šolskega poslopja z naravo, o čemer so med drugim govorili tudi na Posvetu arhitektov, zdravnikov in pedagogov LRS.⁸⁷ Realnost je bila pa precej drugačna, saj Oton Gaspari že leta 1954 omenja finančno stradanje, ki je peljalo do izpada nekaterih šolskih

prostorov (pionirska soba, prostori za ročno delo, ambulantni prostor, telovadnica).⁸⁸ Po letu 1965 pa je na splošno potekala gradnja po normativih (na primer dodatna osvetlitev – t. i. *sky factor*). Od funkcionalno razporejenih prostorov so se prostori v smislu krakov okoli glavne avle razporedili v večih etažah. Projektantka naprednejše osnovnošolske arhitekture je bila Milka Mirnik.⁸⁹

Na področju gradnje srednjih in poklicnih šol v Mariboru je bila prva zgrajena Srednja tehnična šola (Branko Kocmut, končana 1965) med Gosposvetsko in Smetanovo ulico.⁹⁰ Arhitektura Branka Kocmuta je razpoznavna po nosilnih stebrih oziroma pilotih, ki jih srečamo na Višji ekonomsko-komercialni šoli na Razlagovi 14 (Branko Kocmut, 1960–1962).⁹¹ Stavba je predstavljala vzor kasnejšim družbeno izpostavljenim zgradbam v mestu: Dom družbenih organizacij (Ivan Kocmut, 1966), VEKŠ na Razlagovi 20 (Borut Pečenka, 1971–1974). Razpoznaven znak Branka Kocmuta je posebno oblikovano pročelje, členjeno s piloti, ki nosijo predavalnico ali sejno sobo.⁹² Prvič je bila pozornost namenjena tudi oblikovanju notranjščine. Delo je opravi Mirko Zdovc.⁹³ Sama gradnja VEKŠ-a je povezana z ustanovitvijo Univerze v Mariboru oziroma njene predhodnice Združenja visokošolskih zavodov Maribor leta 1961. Sledil je projekt mariborske Univerze, ki je predvidel vraščanje univerzitetnih objektov v mestno jedro (sodeloval je tudi Edvard Ravnikar).⁹⁴ Desetletje kasneje je nastala tudi Pedagoška akademija (Branko Kocmut, 1974).⁹⁵ Sama arhitektura se s stopničastim stopnjevanjem zlije z visečim terenom t. i. *Dravske terase*, ki objekt obdaja. Sledi izgradnja šole za medicinske sestre na Žolgarjevi 15 Ivana Kocmuta.⁹⁶

83 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 107–111.

84 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 116–117, 268–271.

85 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 74.

86 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 74.

87 Alfred Roth, "Šolska zgradba in njeni elementi", *Arhitekt*, 1954/12-13, str. 14.

88 Oton Gaspari, "Od stare k novi šoli", *Arhitekt*, 1954/12-13, str. 4.

89 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 75.

90 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 76.

91 Bernik, *Slovenska arhitektura*, str. 165.

92 Bernik, *Slovenska arhitektura*, str. 344.

93 Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 77.

94 Bogdan Reichenberg, *Zgodbe*, str. 49.

95 Bernik, *Slovenska arhitektura*, str. 165.

96 Bernik, *Slovenska arhitektura*, str. 165.



Slika 2: Trgovska hiša KVIK nekoč
(Vir: http://www.evidenca.org/evidenca_1945-70.pdf
11. 7. 2020)

TRGOVSKI OBJEKTI

Prvi trgovski objekt v povojnem Mariboru je Modna hiša na Partizanski 3 (Janez Sraba iz ljubljanskega Konstrukta, 1962–1963), ki je bila leta 1970 podaljšana do Partizanske 5 (Borut Pečenko, Milka Mirnik, Vlado Emeršič). Prihodnje leto je bil dodan še Maximarket v kleti.⁹⁷ Sledita dva projekta Boruta Pečenka: Ve–ma (Gosposka ulica 22, danes je na tem mestu Müller, 1965) in Trgovska hiša KVIK (ob vzhodni stranici Glavnega trga, Gosposka ulica 8, 1968–1970), ki je bila prva blagovnica s tekočimi stopnicami.⁹⁸ Stavba je danes oblečena v steklo pod katerim je ohranjen prvotni videz fasade.

Zelo aktualno *plombiranje* (tj. gradnja novejših stavb ob starejše, ki jih bombni napadi druge svetovne vojne niso poškodovali) na levem bregu Drave je vidno tudi na stavbi Merkurja (današnji H&M oziroma zahodna stranica Trga Leona Štuklja). Rudija Zupana je tukaj čakala posebej težka naloga zaradi pogleda na Vetrinjsko ulico, na kateri še danes dominira srednjeveški oziroma zgodnjenovoveški Vetrinjski dvor.⁹⁹ Leta 1974 so zgradili še blagovni center Merkur (Vlado Emeršič, Vetrinjska ulica 22).¹⁰⁰ Stavba je bila prva samopostrežna trgovina v Mariboru, vzor ji je zagotovo predstavljala prva

samopostrežna trgovina v Ljubljani v pritličju Gradisovega stanovanjskega bloka Kozolca (Edo Mihevc, 1958).

SAKRALNA ARHITEKTURA

Ko govorimo o modernistični sakralni arhitekturi, lahko zagotovo obravnavamo cerkev Cirila Zazule (1924–1995), ki je doštudiral pri Edu Mihevcu.¹⁰¹ Njegov najvidnejši projekt je bila Srednja gradbena šola (1962), v zasebnem življenju se je pa posvečal sakralni arhitekturi (Cerkev sv. Cirila in Metoda, Tezno, 1971). Njegova dela so označena kot inovativna, a iz umetniškega vidika skrajno problematična.¹⁰² Na njegove prenovne prezbiterijev to so vplivali vatikanski koncili (1962–1965), ki so reformirali liturgijo, upravljanje škofij in potrdili versko svobodo (decembra 1965 je imel papež prvo mašo z nekatoliki).¹⁰³ Drugi vatikanski koncil je posledično vplival tudi na arhitekturno snovanje, ki bi bilo potrebno podrobnejše raziskave. Najverjetneje sta najbolj znana primera cerkvi Jožeta Plečnika: Cerkev sv. Mihaela na Barju (1937)¹⁰⁴

⁹⁷ Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 86.

⁹⁸ Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 87.

⁹⁹ Register kulturne dediščine, Spletni vir: https://gisportal.gov.si/portal/apps/webappviewer/index.html?id=df5b0c8a_300145fda417eda6b0c2b52b&query=RNP_4274_1%20CESD%20C6234 (2. 9. 2019).

¹⁰⁰ Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja*, str. 87; Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 127.

¹⁰¹ Rafko Vodeb, "Arhitekt in njegova cerkev", *Nova Mladika*, 972/2, str. 45.

¹⁰² Peter Krečič, "Zazula, Ciril", *Enciklopedija Slovenije*, zvezek 16, Ljubljana 2002, str. 209.

¹⁰³ *Zgodovina Cerkve. Od cerkvene države do svetovne cerkve (od 1848 do drugega vatikanskega koncila)*, Del 5, ur. Roger Aubert, Ljubljana 2000, str. 265–273.

¹⁰⁴ Spletni vir: <http://www.arhitekturni-vodnik.org/?object=47&mode=1> (2. 9. 2019).

in načrtovana povečava cerkve sv. Magdalene v Mariboru (neizvedeno), za katero so bili izdelani štirje načrti, a so bili (vsaj za Maribor) veliko pred svojim časom in zato neuresničeni. Tretji načrt za cerkev sv. Magdalene v Mariboru ima florisno zasnovu v obliki črke J (prezbiterij se nahaja v začetku loka črke). Rešitev je bila vizionarska, saj gre za čas pred drugim vatikanskim koncilom. Lego prezbiterija v osrednjem delu cerkve je Plečnik uresničil pri ž. c. sv. Frančiška Asiškega v Šiški v Ljubljani (1925–1928, zvonik 1930–1931).¹⁰⁵

JAVNE ZGRADBE OSEMDESETIH LET IN POKOPALIŠČE DOBRAVA

Zaradi potreb po zdravstvenem domu za otroke, ženske in mladino je bil zgrajen Zdravstveni dom na Vošnjakovi ulici (Borut Pečenko, Drago Klemenčič, 1978–1980), ki je dopolnil gradnje Aleksandra Saše Deva iz tridesetih let 20. stoletja (Osrednji zavod za zavarovanje delavcev, 1930–1931 in Gospodarska zavarovalnica zadruga Drava, 1937–1940).¹⁰⁶ Pečenko in Klemenčič sta na fasadi Zdravstvenega doma uporabila aluminij. Eva Sapač je zgradbo zaradi tega postavila na sam vrh kvalitetnih gradenj druge polovice sedemdesetih in prve polovice osemdesetih let.¹⁰⁷ Leta 1978 je podjetje Konstruktor (avtorica načrtov je bila Slava Rojak) na Cankarjevi ulici 3 zgrajena Zavarovalnica Triglav (danes Zavarovalnica Sava), ki ima prav tako aluminijasto fasado.¹⁰⁸ V svetovnem kontekstu je bila prva aluminijasta fasada ustvarjena leta 1886 (William Hollabird, Martin Roche, Tacoma Bulding, Chicago),¹⁰⁹ v Jugoslaviji je bila prva tovrstna zgradba ljubljanska Metalka (Edo Mihevc, Branko Kraševac, 1963).¹¹⁰

Mesto Maribor se je širilo v vse smeri neba. Zelo dober pokazatelj širitve mesta so pokopališča. Že leta 1951 so zaradi gradnje športnega parka Branik prestavili pokopališče na Pobrežje (ustanovljeno sicer že leta 1879), ki so ga razširili še na drugo stran

Ceste XIV. Divizije.¹¹¹ Ker se je že v nekaj desetletjih pojavila prostorska stiska, so pričeli s projektiranjem novega pokopališča (vsaj takrat) zunaj mesta. Arhitekti novega pokopališča na Tezenski Dobravi so bili Dušan Muravec, Niko Stare in Vlado Emeršič. Prvi pokop so izvedli 15. junija 1985.¹¹² Edvard Glaser je izpostavil neustrezno lokacijo pokopališča, saj je pomembno vodooskrbno območje. Posledično so se pojavljale težave s poplavami, pozimi so morali pa za izkop groba uporabiti vrtalnike za led.¹¹³

NAJNOVEJŠA ARHITEKTURA

V zadnjem obdobju arhitekturne zgodovine mesta Maribor izstopajo dela Borisa Podrecca (1940–), ki je študiral arhitekturo na Dunaju, kjer od leta 1972 tudi stanuje. V drugi polovici sedemdesetih let je bil asistent na Politehnični visoki šoli v Münchnu, za tem pa še na Politehnični visoki šoli na Dunaju. Kot gostujoči profesor je delal v Parizu, Benetkah, Philadelphiji in v New Yorku, med letoma 1988 in 2006 pa na Tehniški univerzi v Stuttgartu. Danes pa predava na Akademiji uporabnih umetnosti na Dunaju.¹¹⁴

Leta 2002 je z Jernejo Ačanski-Weber in Tadejem Vebrom uresničil načrt poslovno–stanovanjske stavbe na Koroški cesti 53. Poimenovali so jo *Dravske terase*.¹¹⁵ Kompleks je skluden z urbano in krajinsko okolico, zato je ime skladno in primerno. Dvoriščno stran igrivo razgibajo stopnice in zelenje. Z zastekljenimi balkoni je Podrecca objektu dodal svoj razpoznaven znak. Prav tako lahko v tem kontekstu omenimo tudi Medicinsko fakulteto Maribor (Boris Podrecca, 2007).¹¹⁶ Na izbiro lokacije za gradnjo je vplivalo več dejavnikov. Najpomembnejše je, da je glavna upravno–poslovnih centrov na levem bregu Drave (med drugim tudi Rektorat Univerze v Mariboru). Drug razlog je pa ureditveni

¹⁰⁵ Franci Lazarini, "Začeti pa moramo na vsak način že letos, sicer lahko naredimo križ čez novo cerkev", *Acta Historica Artis Slovenica*, (2014), 19/1, str. 132.

¹⁰⁶ Curk, *Gradbena zgodovina*, str. 551.

¹⁰⁷ Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 122.

¹⁰⁸ Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 123.

¹⁰⁹ Marvin Trachtenberg, *Architecture. From Prehistory to Post-modernism*, London 1986, str. 498.

¹¹⁰ Tomaž Budkovič, Janez Koželj, *Edo Mihevc. Vodnik po arhitekturi*, Ljubljana 2011, str. 135.

¹¹¹ Edvard Glaser, "Usoda nekaterih pokopališč v Mariboru skozi zgodovino zadnjega stoletja", v: *Mariborska pokopališča. V mozaiku časa in evropske kulture*, Maribor 2009, str. 111.

¹¹² Spletni vir: https://pp-mb.si/pokopalisce_dobrava.aspx (6. 9. 2019).

¹¹³ Edvard Glaser, "Pokopališče Dobrava", *Mariborska pokopališča. V mozaiku časa in evropske kulture*, Maribor 2009, str. 121–123.

¹¹⁴ Damjan Prelovšek, "Arhitekt Boris Podrecca", *Boris Podrecca*, Ljubljana 2010, str. 36–37; Spletni vir: <http://www.sazu.si/clani/boris-podrecca> (stanje na dan 4. 9. 2019).

¹¹⁵ Spletni vir: <http://www.arhitekturni-vodnik.org/?object=233&mode=1&pic=0&pl=544&o=0&a=106> (6. 9. 2019).

¹¹⁶ Damjan Prelovšek, Aleš Vodopivec, *Boris Podrecca*, Ljubljana 2010, str. 249 (Prelovšek, Vodopivec, *Boris Podrecca*).

načrt Taborskega nabrežja ob Dravi, kjer so bili zavezani k povabilu na mednarodnem nivoju uveljavljenega arhitekta. Prav tako je bistvena bližina Univerzitetnega kliničnega centra Maribor. Arhitekt je želel objekt zlit z okolico s pomočjo samega materiala, barve ter zasnove poti v osrednjem delu.

Podrecca je prenovil stavbo rektorata mariborske Univerze (1993–2000). Za to so se odločili zaradi prostorske stiske. Načrtovali so prostore vodstva univerze in prostore filozofske fakultete. Prenova Univerze je v sklopu natečaja za prenovo Slomškovega trga potekala med letoma 1995 in 2000.¹¹⁷ Boris Podrecca je predvidel forumsko zasnovo trga, saj so na ožjem območju stavba Univerze, stolna cerkev Janeza Krstnika, Slovensko narodno gledališče, pošta in teološka fakulteta. Trg bi bil namenjen druženju ljudi, slednji pa so se odzvali precej burno, zato se do leta 1999 ni zgodilo nič.¹¹⁸ Do uresničitve ni prišlo. V okviru obnove pa so bili postavljeni tudi štirje kipi pomembnih mariborskih oseb, po vzoru večih slovenskih in tujih mest imenovana *Aleja velikanov*.¹¹⁹

O gradnji večjih trgovskih centrov so se začeli zanimati že leta 1977, ko je Borut Pečenko (takrat direktor ZUM-a) v Večeru zapisal, da šoping *centra* ne predvidevajo v strnjem mestu, temveč na območju med Radvanjem in Bohovo.¹²⁰ Ideja se je med leti 2000 in 2010 uresničila.¹²¹ Že omenjenemu TPC City je sledil trgovski center Europark. Tovrstni objekti postajajo za novo ero vedno pomembnejši, pri nas še pa kljub temu niso bili deležni posebnih obravnav. Dejstvo pa je, da je zaradi prevelike bližine centra mesta, le-ta še manj živ. Stalna praksa lokacij trgovskih con je namreč izven mestnega centra (bližji primeri so BTC v Ljubljani, Seiersberg v Gradcu, Shopping Zentrum Nord na Dunaju).

MOSTOVI

Lokacija Koroškega (Njogoševega) mostu je bila prvič objavljena 25. maja 1977 v *Večeru*. Most bi povezal Gosposvetsko cesto na desnem bregu Drave z Ulico heroja Šerčerja na levem bregu. Lokacijo je leta 1935 v diplomski nalogi na gradbenem oddelku

Ljubljanske tehniške fakultete določil Svetko Lapajne (1911–2007). Gradnja mostu je bila prioriteta takoj po končanem dvoetažnem mostu in hitri cesti H2.¹²² Prometna žila je veljala za cesto, »ki ne vodi nikamor«, saj jo omejujeta Kamniški plato na eni strani in Pohorje na drugi. Poglavitni pomen ceste pa je bil v medsebojni povezavi zahodnega dela mesta.¹²³ Prometna študija je leta 1985 predvidela, da bosta glavni prometni poti skozi Maribor potekali čez Koroški in Strossmayerjev most (načrtovan po letu 2000). Z gradnjo Strossmayerjevega mostu, ki bi povezoval Strossmayerjevo ulico in Kardeljevo cesto, bi dosegli peš cono v centru mesta. Glavni most bi služil predvsem za pešce, kolesarje in avtobusni promet, med tem ko bi Strossmayerjev prevzel težo ostalega prometa.¹²⁴ Strossmayerjev most je Bogdanu Reichenbergu predstavljal dobro povezavo s Kardeljevo cesto. Med tem, ko bi bil na levem bregu Drave preblizu mestnemu jedru, bi bil Koroški most predaleč. Zbori mestne skupščine so prometno študijo potrdili. Sledila je priprava dokumentacije za Koroški most (končan bi naj bil do leta 1991) in Strossmayerjev (končan bi naj bil do leta 2000).¹²⁵ Izvedli so le gradnjo Koroškega mostu, ki je bila končana leta 1996.¹²⁶

Leta 1987 sta Bogdan Reichenberg in Ivo Žnidaršič razmišljala o dodatni spodnji etaži Glavnega mostu, ki bi povezala obe nabrežji Drave in vključevala trgovine po vzoru mostu Ponte Vecchio v Firencah.¹²⁷

UREDITEV GLAVNEGA TRGA

Leta 1977 je bil v Večeru predstavljena vizija dokončne podobe Glavnega trga, ki mu je zaradi gradnje Državnega mostu (1909–1913) *manjkala* vzhodna stranica. Trg je bil posledično kot podaljšan na zahod. Peter Kocmut je v projektu leta 1977 upošteval prvotni obseg Glavnega trga.¹²⁸ Takšni projekti za sklenitev trga so potekali od tridesetih do osemdesetih let. Do leta 1982 je bilo pred KVIK-om veliko parkirišče, takrat je pa bila zgrajena Poslovna

117 Prelovšek, Vodopivec, *Boris Podrecca*, str. 269.

118 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 337–339.

119 *Prenova stavbe Univerze v Mariboru* (ur. Ludvik Toplak), 2000 Maribor, str. 4–9; Walter Zschokke, *Boris Podrecca. Arbeiten/Works 1980–1995*, Basel-Boston-Berlin 1996, str. 17–18.

120 "V soboto", *Večer*, 12. 11. 1977, str. 11.

121 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 60.

122 Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 83.

123 "Mariborska kronika", *Večer*, 16. 9. 1981, str. 7.

124 "Kronika", *Večer*, 15. 8. 1985, str. 8.

125 "Maribor včeraj, danes, jutri", *Večer*, 26. 1. 1989, str. 8.

126 Marjan Pipenbaher, "Konstrukcijsko-arhitektonska zasnova koroškega mostu v Mariboru", *Gradbeni vestnik*, 9–10, 1995, str. 185.

127 "Mariborska kronika", *Večer*, 8. 4. 1987, str. 9.

128 "Kultura, umetnost", *Večer*, 23. 2. 1977, str. 6; Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 92.



Slika 3: Videz Glavnega trga po ureditvi

(Vir: <https://www.facebook.com/MOMaribor/photos/pcb.2568280199944258/2568275626611382/?type=3&theater> 20. 6. 2020).

zgradba TRIM (Glavni trg 18, Vladimir Jandl).¹²⁹ Leta 2009 se je Mestna občina Maribor odločila izvesti natečaj za ureditev širšega območja Glavnega trga z Koroško cesto, ki se je zaključil leta 2010 brez podeljene prve nagrade. Drugo nagrado so podelili Bogdanu Reichenbergu, Gregorju Reichenbergu in Saši Reku.¹³⁰ Med letoma 2010 in 2019 (ko so dejansko pričeli s prenovo trga) se je že zvrstilo nekaj sprememb na območju Koroške ceste, ki niso bile v skladu z izbranim natečajnim načrtom za ureditev iz leta 2010. Oktobra 2019 so pričeli s prenovo trga in (ponovno) Koroške ceste, saj do tedaj ni bilo razpoložljivih financ, končali pa naj bi jo v letu 2020. Namen ureditve območja je v zmanjšanju prometa, povečani skupni rabi površine in boljši kakovosti zraka.¹³¹

UREDITEV LENTA

Že leta 1977 so na Lentu načrtovali *Benetke* (Vlado Emeršič), preureditev kompleksa bivše minoritske cerkve s samostanom v gledališče z glasbeno šolo

in koncertno dvorano (Branko Kocmut, Marjan Kotnik) in Pristan (Vlado Emeršič, Branko Kocmut, Magda Kocmut, Fanjo Čížek, Metka Vičič).¹³² Sledila je razstava »Novo v starem« (Pokrajinski muzej Maribor 27. avgust 1980), ki je urbanistične ureditve na območju med Dravo, Svetozarevsko (danes Ulico škofa Maksimilijana Držečnika), Gregorčičevo in Strossmayerjevo ulico.¹³³ Razmišljali so tudi o oživitvi Lenta.¹³⁴ Slednje bi dosegli s cesto med Ulico talcev na vzhodni strani in Strmo ulico na zahodni strani in okoli sto parkiršč ob njej. Cesta je bila vedno sporna, Bogdan Reichenberg pa je leta 1986 zapisal, da jo bodo lahko kasneje mirne volje odstranili.¹³⁵ Z obnovo Lenta se je ukvarjal tudi sam, saj je z Matjažem Bertonceljem na 2. mednarodnem kongresu o starih mestih (1984, Gradec) predstavil idejni načrt.¹³⁶ Da bi center kar najbolje povezali z Lentom, so razmišljali tudi o podhodu, ki bi povezoval Gosposvetsko ulico z Lentom¹³⁷ in o

¹²⁹ Franci Lazarini, "Stari most (nekdanji Državni most)", 23. 9. 2014, www.mariborart.si (<http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/stari-most-nekdanji-drzavni-most-15>. 6. 2020); Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 125.

¹³⁰ Spletni vir: http://www.zaps.si/index.php?m_id=natecaji_izvedeni&nat_id=45&elab_id=155 (20. 6. 2020).

¹³¹ Spletni vir: <http://www.maribor.si/povezava.aspx?pid=14684> (20. 6. 2020).

¹³² "Mariborska kronika", *Večer*, 25. 12. 1979, str. 8; Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 93.

¹³³ "Kultura, umetnost", *Večer*, 26. 8. 1980, str. 6; Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 93.

¹³⁴ "Kultura, umetnost", *Večer*, 20. 2. 1980, str. 4; Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 95.

¹³⁵ "Mariborska kronika", *Večer*, 9. 7. 1986, str. 11; Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 96.

¹³⁶ "Kronika", *Večer*, 14. 9. 1984, str. 9; Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 97.

¹³⁷ "Ljudje, Reportaže", *Večer*, 9. 11. 1988, str. 13; Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 103.



Slika 4: Videz Lenta po ureditvi

Vir: http://www.zaps.si/index.php?m_id=natecaji_izvedeni&nat_id=169&elab_id=835#nagr (20. 6. 2020).

nižjem, visečem mostu pod Glavnim mostom.¹³⁸ V začetku devetdesetih let je bilo finančnih sredstev vedno manj, obnova pa še ni bila zaključena. Leta 2019 je Mestna občina Maribor izvedla natečaj za ureditev Lenta oziroma nabrežja levega in desnega brega Drave od Malečniškega mostu do Mariborskega otoka. Želeli so urediti sprehajalne in kolesarske poti ter športno rekreacijske površine.¹³⁹ Prvo nagrado so podelili Maruši Zorec, Martini Tepina, Ani Merklin, Janu Žonti, Niki Curk, Špeli Zakrajšek in Roku Willenpartu. Natečajni osnutek prikazuje območje Lenta brez ceste (o njeni odstranitvi je Bogdan Reichenberg razmišljal že v osemdesetih letih), namesto katere je sprehajalna površina z drevoredom.

SKLEP

V Mariboru je po letu 1945 nastajala raznolika arhitektura. Potrebno je bilo obnoviti oziroma na novo zgraditi objekte, ki so bili v vojni porušeni. V času prve (in edine) petletke so največji delež denarja namenili izgradnji industrijskih objektov z namenom, da bi izboljšali gospodarstvo. Sledili so šolski trgovski, poslovni in stanovanjski objekti ter mostovi čez Dravo, ki so imeli funkcijo razbremeniti staro mestno jedro. Ob širjenju mesta lahko

spremljamo nastanek novih prometnih žil oziroma obvoznic.

Mariborski arhitekti so bili po letu 1945 močno vpeti v širše evropske trende. Pri Ivanu Kocmutu in Ljubu Humku so opazni švedski vzori v organizaciji prostorov v stanovanjskih blokih, arhitekturo Boruta Pečenka bi pa slogovno lahko označili za brutalistično, kar je bilo v jugoslovanskem geografskem območju redko. Že v šestdesetih letih srečamo aluminijaste fasade, ki so v sočasni arhitekturi veljale za moderne.

Zaradi negativnega odnosa do arhitekture po letu 1945 je bil videz veliko objektov močno spremenjen, Restavracija Center je bila celo porušena. Zaradi vzrokov finančne narave oziroma pomanjkanja splošnega interesa je bilo veliko projektov neizvedenih ali pa izvedenih z večletnim zamikom, ko so bile potrebe mesta že drugačne. Tako je rast prebivalstva in s tem rast mesta presegla svojo južno obvoznico.

V novem tisočletju izstopajo dela Borisa Podrecce, Jerneje Ačanski-Weber in Tadeja Vebra. Še vedno je aktualna tematika zaprtja ceste na Lentu, ki je bila aktualna že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Ureditev glavnega trga v času pisanja tega članka še poteka. Želja Mestne občine Maribor je ponovna oživitev starega mestnega jedra, posledično lahko pričakujemo še nekaj sprememb pri urejanju trgov in predvsem cestnega prometa.

¹³⁸ Sapač, *Mariborska arhitektura in urbanizem*, str. 103.

¹³⁹ Spletni vir: http://www.zaps.si/index.php?m_id=natecaji_izvedeni&nat_id=169&elab_id=835#nagr (20. 6. 2020).



Slika 5: Videz Lenta po ureditvi

Vir: http://www.zaps.si/index.php?m_id=natecaji_izvedeni&nat_id=169&elab_id=835#nagr (20. 6. 2020).

LITERATURA

Barbera Lucio Valerio, 'Exercises in the Transcription of Contemporary Italian Architecture: The competition project for the New Passenger Terminal at Termini Rail Station (1947-'48)', *L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni* (ur. Antonio Riondino, Rossella Rossi, Ettore Vadini), št. 1-2, 2013, 5-54.

Bernik Stane, *Slovenska arhitektura 20. stoletja*, Ljubljana 2004.

Borko Jernej, *Urbana regeneracija stanovanjske soseske Jugomont*, Maribor 2015 (tipkopis magistrske naloge).

Budkovič Tomaž, Koželj Janez, *Edo Mihevc. Vodnik po arhitekturi*, Ljubljana 2011.

Curk Jože, 'Urbana in gradbena zgodovina Maribora', *Maribor skozi stoletja. Razprave I.*, Maribor 1991, str. 511-562.

Čepič Zdenko, Prinčič Jože, 'Gospodarske spremembe v začetku petdesetih let', *Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije*, 2. del, Ljubljana 2006, str. 961-965.

Dyckman John W., Fisher Jack C., 'Urbanization and Urban Planning Under Socialism', *Problems of Communism* (ur. Paul A. Smith), št. 1, 1978, str. 53-57.

Gaspari Oton, 'Od stare k novi šoli', *Arhitekt*, 1954/12-13, str. 4.

Glaser Edvard, 'Usoda nekaterih pokopališč v Mariboru skozi zgodovino zadnjega stoletja', v: *Mariborska pokopališča. V mozaiku časa in evropske kulture*, Maribor 2009, str. 111.

Glaser Edvard, 'Pokopališče Dobrava', *Mariborska pokopališča. V mozaiku časa in evropske kulture*, Maribor 2009, str. 121-123.

Humek Ljubo, 'Urbanistična problematika in regulacijske osnove mesta Maribora', *Nova Obzorja*, 1950/4, str. 281-290.

Krečič Peter, 'Zazula, Ciril', *Enciklopedija Slovenije*, zvezek 16, Ljubljana 2002, str. 209.

Lazarini Franci, 'Začeti pa moramo na vsak način že letos, sicer lahko naredimo križ čez novo cerkev', *Acta Historica Artis Slovenica*, 19/1, 2014, str. 124-141.

Lazarini Franci, 'Stari most (nekdanji Državni most)', 23. 9. 2014, www.mariborart.si (<http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/stari-most-nekdanji-drzavni-most-15>, 6. 2020).

Lovišček Nuša, *Arhitekturna prenova avtobusne postaje Maribor*, magistrsko delo, Maribor 2017.

Majaron Boris, 'Prvi montažni stanovanjski blok v Mariboru', *Gradbeni vestnik*, 15, 1966, str. 137-139.

Medvešek Majda, 'Industrijski objekti', *Ob tridesetletnici zavoda za urbanizem Maribor*, Maribor 1990, str. 16.

Murko Matija, 'Arhitektura bratov Kocmut', *Sinteza*, št. 9, 1968, str. 25-29.

Murko Matija, 'Kocmut, Branko', *Enciklopedija Slovenije*, zvezek 5, Ljubljana 1991, str. 177-178.

Murko Matija, 'Kocmut Ivan', *Enciklopedija Slovenije*, zvezek 5, Ljubljana 1991, str. 178.

Murko Matija, 'Pečenko Borut', *Enciklopedija Slovenije*, zvezek 8, Ljubljana 1994, str. 286.

Pak Mirko, 'Maribor', *Enciklopedija Slovenije*, zvezek 6, Ljubljana 1992.

Pezdiček Eva, 'Tribuna športnega parka Branik', *20. stoletje: arhitektura od moderne do sodobne. Vodnik po arhitekturi*, Ljubljana 2001, str. 139-142.

Pogačnik Andrej, *Urbanistično planiranje. Univerzitetni učbenik*, Ljubljana 1999.

Pipenbaher Marjan, 'Konstrukcijsko-arhitektonska zasnova koroškega mostu v Mariboru', *Gradbeni vestnik*, 9-10, 1995, str. 185-195.

Pirkovič-Kocbek Jelka, *Izgradnja sodobnega Maribora*, Ljubljana, 1982.

Prelovšek Damjan, Vodopivec Aleš, *Boris Podrecca*, Ljubljana 2010.

Prenova stavbe Univerze v Mariboru (ur. Ludvik Toplak), 2000 Maribor.

Prinčič Jože, 'Načela gospodarske politike v prvi petletki', *Slovenska novejša zgodovina 1848-1990. Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije*, 2. del, Ljubljana 2006, str. 881-883.

Radovanovič Sašo, *Mariborske ulice*, Maribor, 2005.

Reichenberg Bogdan, 'Projekt Maribor-Jug', *Ob tridesetletnici zavoda za urbanizem Maribor*, Maribor 1990, str. 14-15.

Reichenberg Bogdan, *Zgodbe s severovzhoda. Prispevki za arhitekturno zgodovino Maribora*, Maribor 2016.

Roth Alfred, 'Šolska zgradba in njeni elementi', *Arhitekt*, 1954/12-13, str. 14-18.

Trachtenberg Marvin, *Architecture. From Prehistory to Post-modernism*, London 1986.

Vodeb Rafko, 'Arhitekt in njegova cerkev', *Nova Mladika*, 972/2, str. 45–49.

Zgodovina Cerkve. Od cerkvene države do svetovne cerkve (od 1848 do drugega vatikanskega koncila), Del 5, ur. Roger Aubert, Ljubljana 2000, str. 265–273.

Zschokke Walter, *Boris Podrecca. Arbeiten/Works 1980–1995*, Basel-Boston-Berlin 1996.

Žnidaršič Marjan, *Do pekla in nazaj. Nacistična okupacija in narodnoosvobodilni boj v Mariboru 1941–1945*, Maribor 1997.

VIRI

'Kultura, umetnost', *Večer*, 23. 2. 1977, str. 6.

'V soboto', *Večer*, 12. 11. 1977, str. 11.

'Mariborska kronika', *Večer*, 25. 12. 1979, str. 8.

'Kultura, umetnost', *Večer*, 20. 2. 1980, str. 4.

'Kultura, umetnost', *Večer*, 26. 8. 1980, str. 6.

'Mariborska kronika', *Večer*, 16. 9. 1981, str. 7.

'Kar vas zanima', *Večer*, 13. 2. 1982, str. 10.

'Kronika', *Večer*, 14. 9. 1984, str. 9.

'Kronika', *Večer*, 15. 8. 1985, str. 8.

'Mariborska kronika', *Večer*, 9. 7. 1986, str. 11.

'Mariborska kronika', *Večer*, 8. 4. 1987, str. 9.

Pečenko Borut, 'Ljubo Humek - in memoriam', *Večer*, 44/58, 10. 3. 1988, str. 4.

'Ljudje, Reportaže', *Večer*, 9. 11. 1988, str. 13.

'Maribor včeraj, danes, jutri', *Večer*, 26. 1. 1989, str. 8.

'Mariborska kronika', *Večer*, 18. 8. 1989, str. 9

'Mariborske teme', *Večer*, 23. 8. 1990, str. 9.

Kužet Zora, 'Po svoji arhitekturi je še vedno fenomen! Na Gospovetski cesti v Mariboru so zgradili prvo stolpnico v državi', *Večer*, 3. oktober 1997, str. 12.

<https://www.dnevnik.si/287222> (23. 5. 2020).

http://www.pcslavija.si/si/?page_id=21v (19. 5. 2020).

<https://www.dnevnik.si/1042544654> (19. 5. 2020).

<http://www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/milan-cernigoj> (19. 5. 2020).

https://gisportal.gov.si/portal/apps/webappviewer/index.html?id=df5b0c8a300145fda417eda6b0c2b52b&query=RNPD_4274_1%20CESD%2030251 (19. 6. 2020).

https://gisportal.gov.si/portal/apps/webappviewer/index.html?id=df5b0c8a300145fda417eda6b0c2b52b&query=RNPD_4274_1%20CESD%206234 (2. 9. 2019).

<http://www.arhitekturni-vodnik.org/?object=47&mode=1> (2. 9. 2019).

http://www.zaps.si/index.php?m_id=natecaji_izvedeni&nat_id=169&elab_id=835#nagr (20. 6. 2020).

https://pp-mb.si/pokopalisce_dobrava.aspx (6. 9. 2019).

<http://www.sazu.si/clani/boris-podrecca> (4. 9. 2019).

<http://www.arhitekturni-vodnik.org/?object=233&mode=1&pic=0&pl=544&o=0&a=106> (6. 9. 2019).

http://www.zaps.si/index.php?m_id=natecaji_izvedeni&nat_id=45&elab_id=155 (20. 6. 2020).

<http://www.maribor.si/povezava.aspx?pid=14684> (20. 6. 2020).

RAZVOJ INSTALACIJE NA SLOVENSKEM

V šestdesetih letih dvajsetega stoletja se je v umetnosti zgodil premik v obravnavanju kipa. Umetniki niso ustvarjali zgolj predmetov, ampak so za končno postavitev upoštevali tudi prostor in gledalca v njem. Nastajale so instalacije. Zavedanje o pomembnosti okolja za razumevanje kipa se ni pojavilo šele v dvajsetem stoletju. Teatralične postavitve v prilagojeni arhitekturi so umetniki ustvarjali že v baroku, vendar so bile te postavitve namenjene opazovanju od daleč. Meja med gledalcem in umetnino, četudi je vzpostavljala odnos s svojo neposredno okolico, je bila jasno postavljena. Kip je bil predmet občudovanja, gledalec pa je ostajal na razdalji, ki je bila vzpostavljena že s postavitvijo dela na podstavek, predvsem pa z oddaljenostjo, ki jo je moral gledalec ohranjati, da je lahko v enem pogledu zajel kip čim bolj celovito. Za razliko od tega tradicionalnega pojmovanja umetnostnega dela, se v instalaciji gledalec ne osredotoča posamično na enega od eksponatov, ampak fokus preusmeri stran od posameznih enot na celoto ter se s tem začne zavedati tudi svoje prisotnosti v delu. (Claire Bishop, *Installation Art: London 2005*; Lisa Moran, *The What is – Instalation Art? What Is Installation Art?: Dublin, 2010*; North; Mojca Puncer, *Medprostori umetnosti: Ljubljana, 2018*; Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art: Massachusetts, 1999*; Cathrine Veikos, *To Enter the Work: Ambient Art. Journal of Architectural Education*, 4, 2006, str. 71–80).

Instalacija je umetniška zvrst, pri kateri gre za obsežna dela, ki se lahko širijo skozi več prostorov. Dela so pogostokrat ustvarjena za specifično lokacijo in največkrat vsebujejo predmete iz mešanih medijev ter multimedijo (Bishop, *Installation Art*; Moran, *The What Is*; Puncer, *Medprostori umetnosti*; Reiss, *From Margin to Center*). Temeljna značilnost umetniške instalacije je, da morajo za »izgradnjo« umetniške

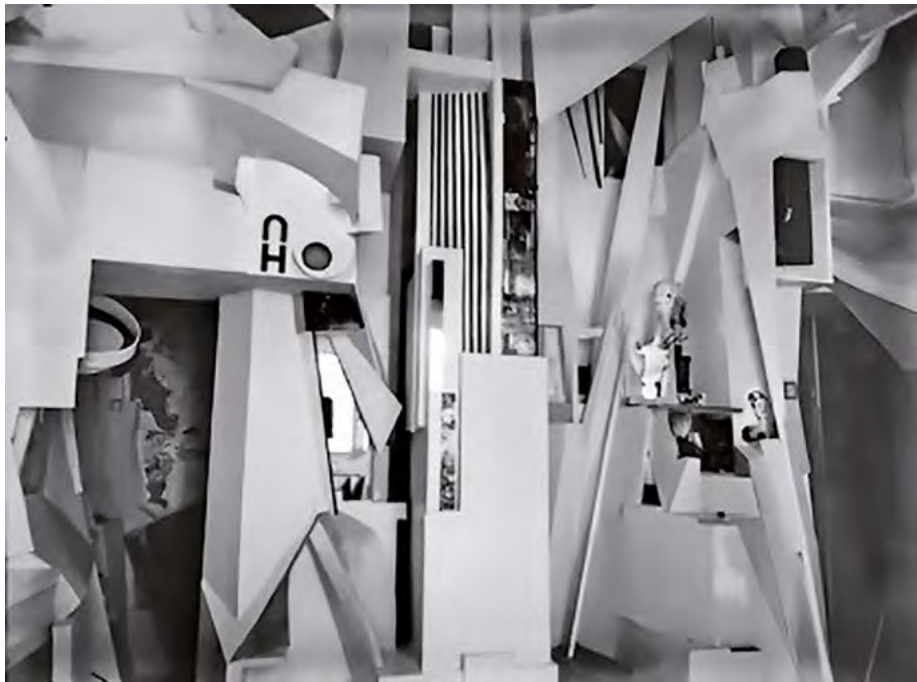
celote sodelovati trije elementi: gledalec, objekt in prostor (Bishop, *Installation Art*; Niamh Ann Kelly, *Here and Now: Art, Trickery, Installation. What Is Installation Art?* Dublin 2010, str. 8–18).

ZAČETKI V AVANTGARDAH 20. STOLETJA

V zgodnjem dvajsetem stoletju so se umetniki v avantgardističnih gibanjih, kot so konstruktivizem, suprematizem, nadrealizem, futurizem, dadaizem in celo secesija iz preloma tisočletja, začeli spraševati o funkciji postavljanja in izgleda razstav (Bishop, *Installation Art*; Kelly, *Here and Now*). Nastali so celostni projekti, ki so vsebovali elemente instalacije, kot je bila na primer postavitev *Gesamtkunstwerka*¹ posvečenega Beethovnu na 14. razstavi secesije leta 1902. Beethovnov kip Maxa Klingerja (1857–1920) je obkrožal friz Gustava Klimta (1862–1918) posvečen skladatelju, v prostoru pa je igrala še njegova glasba (Samuel Adams, *Installation Views: A Historical Compendium*. Boston, 2016). V tem primeru je bil ustvarjen prostor, ki je gledalca potopil v celostno izkušnjo Razstavi kot sta bili *Internacionalna razstava gledališkega inženiringa* na Dunaju leta 1924 in *Soba za konstruktivistično umetnost* v Dresdnu leta 1926 pa sta obiskovalca prisilila, da je stopil iz tradicionalne pasivne vloge gledalca, saj je lahko sam poljubno premikal razstavljenе slike in ustvarjal nove kompozicije (Adams, *Installation Views*).

Ena od vodilnih skupin, ki je leta 1938 v Parizu naredila velik korak stran od klasičnega pojmovanja razstavnega prostora so bili nadrealisti. Pod

¹ *Gesamtkunstwerk* ali popolna umetnina, je termin, ki se je uveljavil s secesijo. Gre za umetnino, ki si prizadeva v eno delo združiti več elementov umetniškega izražanja (slikarstvo, kiparstvo, glasbo, ples, gledališče, ...).



Kurt Schwitters, Merzbau, ©TATE

El Lisicki, Prounenraum, 1923, dokumentirano v reviji G: Material zur Elementaren Gestaltung

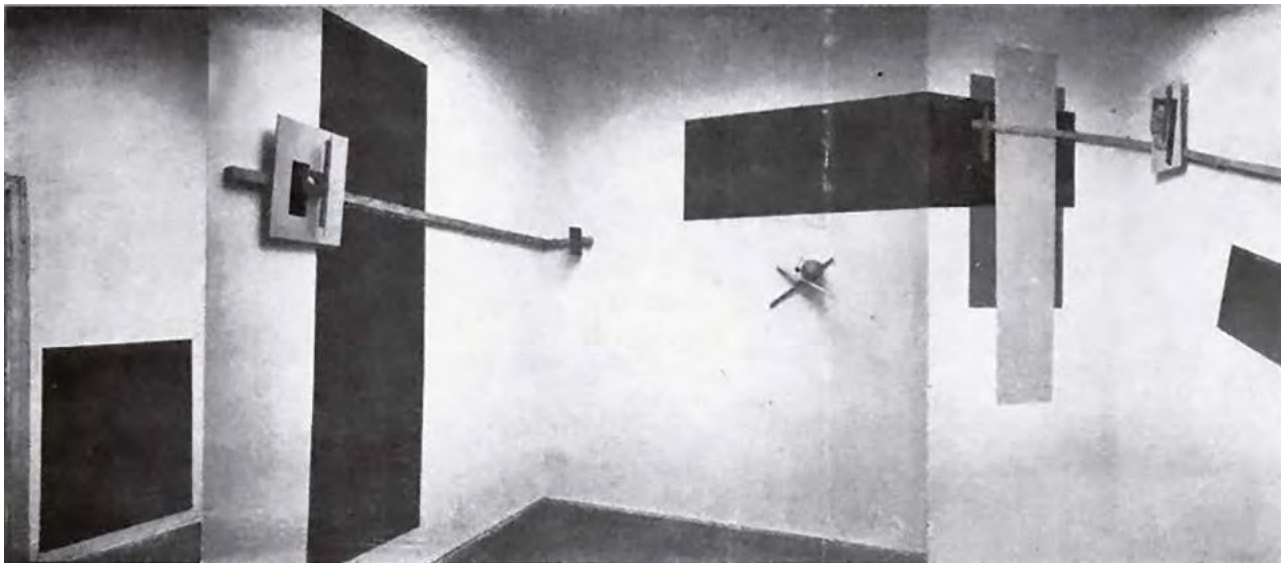
kuratorskim očesom kontroverznega dadaista Marcela Duchampa (1887–1968) so umetniki v Galerie des Beaux-Arts prikrili razkošnost prostora z odstranitvijo pohištva, preprog in vnašanjem novih elementov. Na stropni vir svetlobe so obesili umazane, s časopisi napolnjene vreče, po tleh pa so razsipali listje in pluto. V vsakem kotu je stala postelja z razmetano posteljnino, otvoritev pa je potekala v popolni temi (Bishop, Instalation Art; Puncer, Medprostori umetnosti).

Kot predhodnika instalacije lahko omenimo tudi Kurta Schwittersa (1887–1948) in njegove *Merzbau* – asemblaže² iz dvajsetih in tridesetih let dvajsetega stoletja. *Merzbau* so bile najprej sobe v umetnikovi hiši v Hannoveru, ki jih je skozi dobo šestnajstih let zapolnjeval s konstrukcijami in tako omejeval lasten prostor gibanja (Bishop, Instalation Art; Jennifer Licht, Spaces. MOMA: New York 1969; Puncer, Medprostori umetnosti; Reiss, From Margin to Center). Za začetnika instalacije je Schwittersa označila Jennifer Licht, nekdanja direktorica The Museum of Modern Arts v New Yorku. Umetnika je izpostavila v katalogu razstave *Spaces* (1969), prve razstave v celoti posvečene instalaciji (Bishop, Instalation Art; Licht, Spaces; Puncer, Medprostori umetnosti; Reiss, From Margin to Center).

² Asemblaži so »sestavljanke« iz vsakodnevnih predmetov, ki jih je prvi izdeloval Pablo Picassov v svojih kubističnih konstrukcijah iz začetka dvajsetega stoletja.

Nekateri teoretiki izvor instalacij iščejo tudi v slikarstvu (Reiss, From Margin to Center; Allan Kaprow, Assemblages, Environments and Happenings: New York 1966; Veikos, To Enter the Work). Kot prvo instalacijo navajajo *Prounenraum* v Berlinski železniški postaji leta 1923. Avtor dela je ruski suprematist El Lisicki (1890–1941), avtor prej omenjene razstave *Soba za konstruktivistično umetnost*, ki je delo opisal kot prehod med slikarstvom in arhitekturo (Bishop, Instalation Art; Reiss, From Margin to Center). S prehodom iz dvodimenzionalne površine v predmet se je ukvarjalo tudi radikalno italijansko gibanje arte povera³ iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja. V njihovih delih se je platno zaradi nanašanja številnih plasti barve ali vsakdanjih predmetov širilo v prostor (Cotter D. Christian, Installation Art as a means of Exploring Place and Activity Fragmentation in Interior Environments Resulting from Contemporary Digital Technology: Georgia, 2013; Maud Goldberg, Spatial Practice Between Installation Art and Architecture: Manchester, 2013; Anne Ring Petersen, Spatial Formations. Installation Art between Image and Stage: Copenhagen, 2015; Veikos, To Enter the Work).

³ Arte povera ali revna umetnost je gibanje v katerem so umetniki uporabljali široko paleto netradicionalnih materialov, kot je zemlja, steklo, zelenjava, cunje in les, torej zavržene predmete po katerih je gibanje tudi dobilo ime. Umetniki so bili znani po provokativnem spajanju konceptualne umetnosti, asemblagea, minimalizma in performansa. Nastopili so proti potrošništvu in gledalce soočali s spremembami v družbi preko izpostavljanja nasprotij med novim (industrijskim) in starim.



El Lisicki, Prounenraum, 1923, dokumentirano v reviji G: Material zur Elementaren Gestaltung

Čeprav redki teoretiki instalacijo obravnavajo kot nadaljevanje slikarskega raziskovanja arte povera, se jih večina strinja, da ima instalacija svoje korenine v kiparstvu (Tomasso Trini, *Arte Povera. Land Art. Conceptual Art: L'opera sparita e diffusa. Arte Povera Themes and Movements series*: London 1998, str. 203–205; Veikos, *To Enter the Work*). Časovno najbližji in tudi najvplivnejši predhodnik instalacije je minimalistično kiparstvo. Minimalizem je odgovor na abstraktni ekspresionizem, za katerega je bila po mnenju minimalistov, značilna prevelika vključitev umetnikove osebnosti v samo delo. Prav tako so nasprotovali komercialni popularnosti, ki je pripeljala do prodajnega buma del abstraktnega ekspresionizma v petdesetih in šestdesetih letih (Gaye Leigh Green, *Installation Art: A Bit of the Spoiled Brat or Provocative Pedagogy?* *Art Education*, 2, 1996, str. 16–19; Robert Morris, *Notes on Sculpture*. *Artforum*, Februar, 1966, str. 223–235).⁴ Minimalizem je stremel k oblikam brez simbolnega ali ekspresivnega naboja. Zaradi enostavnih geometrijskih oblik je bila pozornost preusmerjena na njihovo velikost, proporce in razmerja med objektom in telesom gledalca, ki je bil primoran v svoje dožemanje zajeti še prostor okoli kipa in sebe (Bishop, *Installation Art*; Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*: London 1962; Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*: London, 1964; Morris, *Notes on Sculpture*).

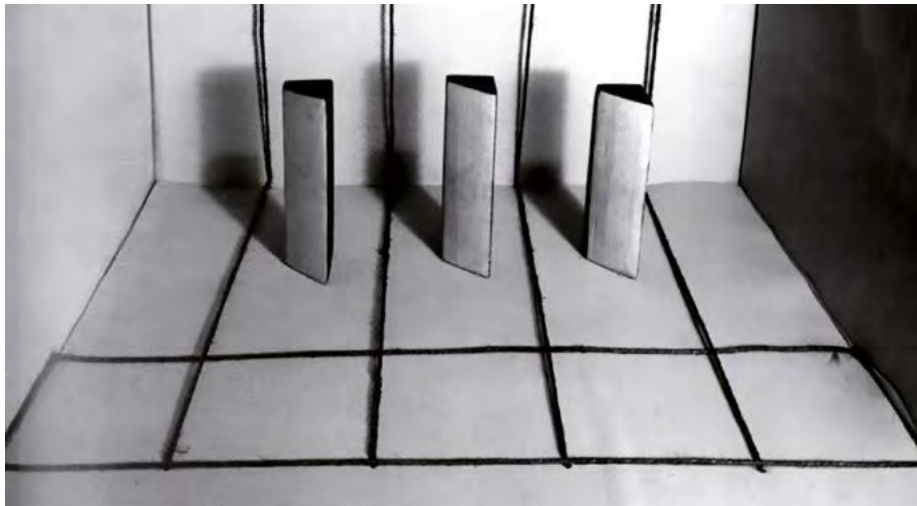
MINIMALIZEM IN PREHOD OD AMBIENTA K INSTALACIJI

Minimalizem se na Slovenskem ni razvil v »čisti obliki«, saj se je pri umetnikih pojavljal kot prehodna razvojna faza, v kateri so »prečistili koncepte« in raziskovanje nadaljevali v drugačnem slogu. Poleg tega so izdelovali dela, ki so vsaj do neke mere ohranjala reference na figuro in znake. Tudi površina ni bila izdelana v industrijskem duhu proti kateremu je stremel minimalizem, ampak je še vedno kazala nepravilnosti, ki jih za seboj pusti delo rok (Igor Zabel, *Minimalizem v slovenski umetnosti 1968–1980*, Ljubljana, 1990). Kljub podobnostim med minimalističnim kiparstvom in instalacijo, minimalisti svojih del niso dojemali kot instalacijo,⁵ temveč kot ambient (Bishop, *Installation Art*).

Prve ambiente⁶ pri nas je ustvarjala Dragica Čadež (r. 1940) in v njih raziskovala združitev prostora, predmeta in gledalca v razstavni izkušnji (Sarival Sosič, Dragica Čadež. *Zgodba o drevesu: Kostanjevica na Krki*, 2014; Zabel, *Minimalizem*). V delih, ki jih povezujemo s skupino Neokonstruktivisti

⁵ V času, ko so pri nas delovali neokonstruktivisti, je bila instalacija v svetu znana pod terminom okolje oz. »environment«. Leta 1958 ga je uvedel Allan Kaprow (1927–2006), ameriški umetnik, ki je izredno pomemben za razvoj medija, zlasti zaradi svojih teoretskih spisov, objavljenih v knjigi *Assemblages, Environments and Happenings* (1966). Poimenovanje instalacija je termin okolje nadomestila v sedemdesetih.

⁶ Beseda ambient se v poimenovanju umetnine pojavi že leta 1927, ko je pod vodstvo Avgusta Černigoja, edinega Slovenca, ki je študiral na slovitim Bauhausu, nastal *Tržaški konstruktivistični ambient*. Kustos Marko Jenko je ob rekonstrukciji dela leta 2011 zapisal: »O ambientu, tudi o njegovem zasilnem imenu, je bilo že marsikaj rečenega ali zapisanega. Sam sem vse bolj prepričan, da bi ga morali preimenovali v ‚Abstraktna konstrukcija‘ ali ‚Konstrukcija‘ – sledeč manifestu Skupine konstruktivistov in Černigoju v drugi številki revije *tank*, kjer govori tudi o ‚manifestaciji konstruktivistov‘. Ne gre za ambient. Černigoj besedo ambient v obeh besedilih uporablja le geografsko, ne umetnostno, v smislu Trsta kot prostora ali miljeja.«



Dragica Čadež, 3x stop podaljšano v prostor, ©Moderna galerija Ljubljana

(1968–1972),⁷ se je ukvarjala zlasti z vprašanjem tal in okolice skulpture kot delom celostne kompozicije, medtem ko so njeni kolegi ostajali pri raziskovanju kipa kot samostojnega predmeta (Aleksander Bassin, Uvod, Skupina Neokonstruktivisti 1968–1972: Mestna galerija, Ljubljana. 1993, str. 3–7; Živa Jurančič, Neokonstruktivizem, Pojmovnik slovenske umetnosti 1945–2005: Ljubljana. 2009, str. 185–194; Jelena Kovačević, Minimalizem. Pojmovnik slovenske umetnosti 1945–2005: Ljubljana, 2009, str. 178–182; Zabel, Minimalizem; Igor Zabel, Vidiki minimalnega: minimalizem v Slovenski umetnosti 1968–1980. Eseji I. O moderni in sodobni umetnosti: Ljubljana, 2006, str. 39–67; Sosič, Dragica Čadež). Leta 1969 je na razstavi *Dragica Čadež-Lapajne, Drago Hrvacki, Dušan Tršar, Tone Lapajne* v Mestni galeriji razstavila tri dela: *4x stop v štirih kvadratih, Na štiri dele razdeljen kubus* in *3x stop podaljšan v prostor* (1968) (Aleksander Bassin, Uvodni tekst. Neokonstruktivisti. Dragica Čadež – Lapajne, Drago Hrvacki, Tone Lapajne, Dušan Tršar, Vinko Tušek: Beograd, 1970, str. 1–4; Bassin, Uvod; Sosič Dragica Čadež). Črno-belo-rdeče lesene kvadre in kvadrate je postavila na tla v mrežo iz vrvi. V malem škatlastem prostoru je gledalec zaradi mreže prostor dojemal kot del skulpture. Mreža je prehajala iz tal na stene in s tem ustvarjala vtis širjenja skulpture v prostor in dajala občutek neskončnega nadaljevanja in s tem

⁷ Neokonstruktivisti, kot jih je leta 1970 po razstavi v Moderni galeriji poimenoval Aleksander Bassin, so izhajali iz geometrične abstrakcije, hard-edgea in angleškega minimalističnega kiparstva. Z uporabo novih materialov in vključevanjem strojev v proces izdelave del, so stopali v korak s spreminjajočo se industrijsko družbo. Skozi leta se je skupini pridruževalo več umetnikov, njeni glavni predstavniki pa so Drago Hrvacki (r. 1936), Dragica Čadež (r. 1940), Tone Lapajne (1933–2011), Vinko Tušek (1936–2011), Slavko Tihec (1928–1993) in Dušan Tršar (r. 1937). Neokonstruktivizem se je v Sloveniji razvil kot odcep minimalizma z izjemnim poudarkom na geometriji in vnosu barve v sicer hladna in enostavna dela.

imaginarnega širjenja kipa daleč preko začrtanih črt. »Linearna plastika«,⁸ je zaradi množenja mrežinih geometričnih oblik ustvarjala občutek širjenja kipa daleč preko začrtanih črt (Bassin, Uvod; Jurančič, Neokonstruktivizem; Kovačević, Minimalizem; Zabel, Minimalizem; Zabel, Vidiki minimalnega; Sosič, Dragica Čadež).

Poleg Neokonstruktivistov je za slovenski minimalizem ključna tudi skupina OHO (1966–1971). V svojem kratkem delovanju je prehajala med različnimi umetniškimi raziskovanji, ki jih stroka deli na tri obdobja. Za instalacijo pri nas je ključno drugo obdobje (1969–1970), v katerem so izhajali iz načel arte povera in se poleg performansa in body arta ukvarjali tudi z land artom (Manca Nečimer, OHO. *Pojmovnik slovenske umetnosti 1945–2005*: Ljubljana, 2009, str. 11–221; Zabel, *Vidiki minimalnega*; Miško Šuvaković, *Skrbite zgodovine skupine OHO*: Ljubljana, 2009; Igor Zabel idr., *OHO: retrospektiva*: Ljubljana, 2007). Obdobje je »otvorila« razstava *Pradedje*, katere ime je za nekaj časa nadomestilo dotedanje ime skupine, kar nakazuje na velik odmik od preteklega ustvarjanja, konkretno reizma.⁹ Februarja 1969 so prostore v Muzeju sodobne umetnosti Zagreb prekrili z najrazličnejšimi materiali v duhu revne umetnosti. Nekatere izmed prostorov bi lahko označili za prve slovenske instalacije, v katerih so nadaljevali prejšnje prakse vključevanja občinstva v umetniško delo kot je bil na primer slavni *Triglav* v Parku Zvezda leta 1968 (Zabel, OHO). Eden od primerov

⁸ Aleksander Bassin je omenjena dela Dragice Čadež poimenoval linerana plastika, ker je zlasti z barvo ustvarjala stopnjevani ritem v postavitvi in tako potencirala njeno navidezno nadaljevanje.

⁹ Reizem temelji na dojemljanju stvari, predmetov, »artiklov«, kot so jih imenovali OHO-jevci, takšnih, kot so. Oblika oz. izgled narekuje njihovo bistvo in je brezosebno producirana.



David Nez, Jeklina džungla, ©Moderna galerija Ljubljana

instalacije iz razstave, ki so jo ponovili istega leta še v Moderni galeriji v Ljubljani, je *Jeklina džungla* (1969) Davida Neza (r. 1949). Umetnik je iz jeklene žice od tal do stropa prepletel gosto mrežo v katero so bili povabljeni gledalci in bili sami prepuščeni navigiranju med odprtini.

Torej kaj je razlika med instalacijo in ambientom, terminom, ki ga uporablja tudi Igor Zabel pri opisovanju dogajanj na slovenskem umetniškem področju konec šestdesetih in ki se izmenično uporabljata pri opisovanju del iz razstave *Pradedje* kot je *Jeklina džungla*? Zabel je ambiente razložil kot prostore, ki gledalcu omogočajo iskanje lastnih poti po njih in mu dovoljujejo poseg v postavitev in igranje z njihovimi elementi. Popolnoma enako bi lahko rekli za instalacijo. Razlika je ta, da pri ambientu obiskovalec še vedno čuti klasično ločnico med razstavljenim predmetom in seboj kot opazovalcem, pri instalaciji pa si dela ne more ogledati drugače, kot da je vanjo stopi in postane del nje (Igor Zabel, *Prostor in podoba*. Kiparstvo Marjetice Potrč. Eseji II: Ljubljana, 2008, str. 91–93; Deja Bečaj, *Ambient: širjenje objekta v prostor*. Minimalistični začetki instalacije na slovenskem: Umetnostna kronika, Ljubljana, 2019, str. 11–19).

INSTALACIJSKI BOOM IN ŠIRJENJE V NEKLASIČNO OKOLJE

Muzeji in galerije so instalacijo, zaradi njene vse večje popularnosti v osemdesetih, začeli pogosteje predstavljati v svojih prostorih in jih celo umestili v trajne postavitve (Guggenheim, Tate Modern). Umetniki so izkoristili nove priložnosti in prilagajali velikosti del, da so bila lahko predstavljena čim večji publiki (Goldberg, *Spatial Practice*; Moran, *The What Is*; Reiss, *From Margin to Center*; Vivian Van Saaze, *Installation Art and the Museum*. *Presentation and Conservation of Changing Artworks: Amsterdam*). Primer tovrstnega koraka v uveljavljanju instalacije pri nas je razstava Dube Sambolec (r. 1949) *Nelagodje v prostoru* (1988). Sestavljalo jo je petih instalacij, ki jih je ustvarjala med leti 1979 in 1988. Instalacije *Ambient I* (1979), *Prazen prostor* (1981), *Nebo in zemlja* (1987), *Soba št. II in III*. (brez natančne datacije) so gradile predvsem na ritmičnem ponavljanju materialov, ki so bili pogosto postavljeni v piramidalne ali krožne oblike, ob robovih sob pa so stali jekleni znaki. Slednji so spominjali na starodavne rune in bili umetničina interpretacija religiozних in alkimističnih simbolov (Tomaž Brejc, *Duba Sambolec: Moderna galerija, Ljubljana 1988*; Martina Gržinič, *O pogojih produkcije*. *M'ars II*, 2, 1990, str. 26–30). V prostorskih postavitvah je prevladovalo uravnoteženo nasprotje med naravnimi in umetnimi materiali, ki jih poznamo iz narave ali vsakodnevnega življenja, a so tu odigrali vlogo dragocene materije z ritualno močjo. Na soroden način je kiparka razstavljala tudi leta 1998 projekt *Razdvojene cone*, kjer so bila uvrščena dela nastala med letoma 1990 in 1998 (Leonida Kovač, *Anatomija realiteta, Duba Sambolec. Razdvojene cone: Zagreb 1998*, str. 7–10; Leonida Kovac, *The Anatomy of Reality: the work of Duba Sambolec*. *n.paradoxa*, 10, 1999, str. 34). Razstavi *Nelagodje v prostoru* in *Razdvojene cone* že s svojim obsegom jasno izražata ključni element instalacije, ki je aktivacija gledalca. Ne samo, da je gledalec primoran stopiti v interakcijo s številnimi objekti v enem prostoru, ampak se mora premakniti tudi v nov prostor, ki je hkrati ohranjal mistično atmosfero v novi obliki. Umetničin opis izkustva kot potovanja je primerna metafora za doživljanje instalacije na splošno.



Duba Sambolec, *Ambient I*, ©Moderna galerija Ljubljana

Osemdeseta leta v Evropi in Severni Ameriki predstavljajo vrhunec instalacijskega ustvarjanja. Instalacija se je uveljavila kot dominantni format in s svojo spektakularnostjo ter večjo prisotnostjo na internacionalnih razstavah postala najpopularnejši pristop do odpiranja aktualnih vprašanj. Osemdeseta so prinesla tudi širšo dostopnost tehnologije. Pri nas je razvoj instalacije zaostajal za približno 10 let že od samega začetka, zato se je tudi veliki boom prestavil v devetdeseta leta. Raziskovanju gledalčeve izkušnje v postavitvi, dekonstrukciji predmeta, vpletanju tehnologije in eksperimentiranju z neklasičnimi razstavnimi prostori, so se v drugi polovici devetdesetih let pridružila še razmišljanja o ekologiji in socialni funkciji umetnosti. Vse bolj pomemben je postajal razstavni prostor. Ta se je premaknil iz klasično pojmovanih galerijskih prostorov v stanovanja in vrtove ter druga nepričakovana prizorišča. Umetniki so se spraševali o vlogi muzejev in galerij – postavitvi in selekciji –, koncept razstavnega prostora pa je postajal čedalje bolj ohlapen (Zdenka Badovinac, *Izkušnja predmeta. Razširjeni prostori umetnosti. Slovenska umetnost 1985–1995: Moderna galerija, Ljubljana 2004*, str. 105–109; John G. Hanhardt, *From Screen to Gallery: Cinema, Video, and Installation Art Practices. American Art*, 2, 2008, str. 4; Žiga Vojska, *Novo slovensko kiparstvo. Pojmovnik slovenske umetnosti 1945–2005: Ljubljana, 2009*, str. 208–211; Igor Zabel, *Slovenska umetnost 1985–1995: Avtopoetike. Eseji I. O moderni in sodobni umetnosti: Ljubljana, 2006*; Igor Zabel, *Poetike osemdesetih. Eseji II: Ljubljana,*

2008, str. 73–89; Igor Zabel, *Polje, oko, rez in telo. Eseji I. O moderni in sodobni umetnosti: Ljubljana, 2006*, str. 117–145).

Instalacije, ki so zasnovane za določeno lokacijo se imenujejo site-specific instalacije ali environmental art. Site-specific instalacija je bila obravnavana kot posebna situacija, v katero je gledalec stopil, ko pa je bilo razstave konec, je bilo delo takoj razstavljeno ali celo uničeno, kar je bilo ključno pri pojmovanju oz. cilju, da se gledalec zanaša na trenutno izkušnjo iz prve roke. Lisa Moran tovrstne postavitve označuje kot začetno fazo sodobne instalacije, s časoma pa za delo več ni bilo nujno, da je strogo vezano na specifično lokacijo zaradi prej izpostavljenega novega pogleda na instalacijo v osemdesetih (Nick Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation: London, 2000*; Moran, *The What Is?*). Predpona site-specific ni bila več potrebna, saj so dela funkcionirala v kateremkoli prostoru, ker so umetniki bili pripravljeni prilagajati postavitev z željo, da delo vidi čim več oči. Pri nas je bila prva faza site-specific instalacije preskočena, dela so bila najprej reprezentirana še v »klasičnem okolju« kot je razstava *Nelagodje v prostoru*. Lokacijsko pogojenih postavitev pa so se umetniki začeli lotevati šele konec desetletja.

Drago Rozman (r. 1961) in Saba Skaberne (r. 1962) sta leta 1996 v mariborskem Rotovžu ustvarila »spodnji in zgornji svet«. V svetlem zgornjem nadstropju je Rozman postavil krožno konstrukcijo. Nizke in visoke vertikale so bile povezane z aluminijastimi loki, v sredini pa je stala transparentna kupola. Elementi so skupaj tvorili enakomerno razporejene polne in prazne prostore. Krogotok je umetnik izoblikoval z mislijo na čas, ki teče ne glede na gledalca in njegovo pozicijo, vpliva pa tudi na njegovo razumevanje dela (Aleksandra Kostić, Saba Skaberne in Drago Rozman, *Instalacije: Razstavni salon Rotovž, Maribor, 1996*). Intimnost, ki jo vnaša nova dimenzija, čas, je ena ključnih komponent instalacije, za katero je gledalec enakovreden dejavnik kot sta prostor in predmet. Gledalec z vstopom v postavitev vnaša ne samo svojo fizično prisotnost, ampak tudi faktorje, ki sooblikujejo njegovo razmišljanje in dožemanje umetniškega dela. To pa je pogojeno s časom, v katerem živi. Najbolj jasen element, zaradi katerega lahko razstavo *Instalacije* klasificiramo kot site-specific delo, je predimenzioniran prehod iz zgornjega nadstropja v spodnji, ki ga je umetnica poimenovala *Zgornji svet – vodnjak*. Težka, z žametom



Saba Skaberne, Zgornji svet – vodnjak, žamet, metalne plošče, ©Umetnostna galerija Maribor

NARAVA IN TEHNOLOGIJA TER PREPLETANJE ELEMENTOV

obdana odprtina v podzemlje, je v sredini prostora s svojo veličino pritegnila najprej pogled, potem pa še celotno telo gledalca vase in ga potopila v temo nadstropja nižje. Kot kontrast mirni in odprti kompoziciji Rozmanovega dela je Saba Skaberne v svojem delu že s prehodom v spodnjo postavitev napovedala dramatično in razburkano izkušnjo. Dva visoka trinožnika sta na vrhu nosila »sončna diska«, ki sta v prostor vnašala kanček navidezne toplote in svetlobe, pod njima pa se je vila kača, metafora za mračne sile (Kostić, Saba Skaberne).

Kaj torej razlikuje site-specific instalacijo od instalacije? Pri instalaciji je lokacija mesto, kjer se odvija proces raziskovanja postavitve in gledalčeve pozicije v njej, pri site-specific instalaciji pa je za delo bolj ključen sam prostor/lokacija, objekti pa skupaj z gledalcem nadgrajujejo njegove potenciale. Pri prvi elementi enakovredno sodelujejo pri ustvarjanju celote ali pa je prostor lupina, ki zamejuje prostor gledalčevega premikanja, pri drugi pa je umetnik svojo idejo zasnoval okoli prostora. Zakaj prej omenjena dela Dube Sambolec niso site-specific postavitve? Zato, ker funkcionirajo v marsikaterem drugem prostoru in je tudi njihov cilj ohranjanje enako idejo. Da ideja funkcionira, potrebuje le več »belih kock«. Prestavitev postavitve je možna, rekonstrukcija elementov ne uniči ne objektov ne sporočila ali koncepta kljub spremembi lokacije, kar pa bi bilo skoraj nemogoče za razstavo *Instalacije*.

Saba Skaberne in Drago Rozman sta bila tudi pobudnika projekta *Kipi in voda*, ki je potekal od leta 1993 do 2000 (Aleksander Bassin idr., *Voda in kipi: dogajanje na reki Ljubljanici*: Ljubljana, 1994). V projektu so umetniki raziskovali reko Ljubljanico (npr. video posnetki vodovodnih kanalov Rene Rusjan, 1991), večina pa jih je tudi postavljala dela v vodo in ustvarjala land art. Zanimanje za postavitve v naravi se je pojavilo konec šestdesetih let, najprej v Severni Ameriki in se najizraziteje kaže v land artu. Umetnine, ki jih označujemo za land art, so postavljene v naravi in izpostavljene zunanjim dejavnikom dokler jih čas enostavno ne izbriše. Najpogosteje so iz naravnih materialov, ki so najdeni na lokaciji postavitve. Land art je pogojen s prostorom postavitve, a v tem primeru ne gre za instalacijo, saj vanjo gledalec težko posega zaradi obsežnosti in postavitve dela na odmaknjenih lokacijah. To je praviloma fotografirano in razstavljeno kot reprodukcija (Uršula Berlot, *Ideja narave v sodobni umetnosti: Likovne besede*, 61–62, 2002, str. 19–24; Martina Kočevar, *Landart. Pojmovnik slovenske umetnosti 1945–2005*: Ljubljana, 2009, str. 149–152; Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*: Artforum, 1968). Gledalec ni ključen element, ampak je prisoten zgolj kot razlog, ki je umetnike pripeljal do razmišljanja o naravi in ustvarjanja z namenom, da opozorijo na destruktivno naravo človeka in škodo, povzročeno naravi. Pred land art projektom *Kipi in*



Zdenko Huzjan, *Movje*, ©Galerija Miklova hiša

voda na reki Ljubljanici so se z jim ukvarjali tudi v skupini OHO v *Poletnem projektu* leta 1969. Dela so bili najpogosteje izvedena v gozdu. David Nez je na travnata tla polagal ogledala, Marko Pogačnik je ne drevesa pritrjeval zglajen aluminij in na tla ponovno vračal prej odstranjeno rušo, Milenko Matanović pa je v drevesa umeščal dolge lesene palice. Slednji je v sklopu projekta izdelal tudi leseno »Kačo«, ki je plavala po Ljubljanici in se uvijala v obliki rečnega toka (Zabel, OHO).

Land art postavitve je želel izvesti tudi Zdenko Huzjan leta 1897 z *Movjem*, ko je na lesene podpornike postavil čepeče figure. Simbole duš nekrščeni umrlih otrok, ki v južnoslovanski mitologiji prebivajo v bližini rek in kot demonska bitja bivajo nekje med svetovoma živih in mrtvih. Podpornike je nameraval postaviti v reko, a je to zaradi cenovnih omejitev postalo nemogoče, so bili postavljeni v parku ob Ribniškem gradu v Ribnici (Nadja Zgonik, Zdenko Huzjan. Murska Sobota, 2001). Če bi se uresničil prvoten načrt, bi bilo delo zaznamovano kot land art, s postavitvijo v parku, kjer se obiskovalec lahko sprehaja med umrlimi dušami, pa je nastala instalacija.

V središču odnosa umetnosti in narave najdemo nenehno temeljno izkušnjo nihanja med življenjem v naravo, stapljanjem z njo ter zavestjo o neizbežni ločenosti človeka in narave. Umetnost posreduje občutek »biti v«, »hoditi po« naravi ali užitek ob pogledu nanjo.

V članku *Ideja narave v sodobni umetnosti* (2002), Uršula Berlot (1973–) z zgornjim citatom opiše doživljanje land arta in kiparskih del v naravi. S slednjim cilja predvsem na angleško tradicijo krajinske skulpture, katere oče je Henry Moore (1929–1986), ki je svoje kipe doživljal kot metafore za odnos med človekom in naravo ter hkrati poskušal prenesti oblike krajine v kip (Berlot, *Ideje narave*). Avtorica članka izrecno ne izpostavlja instalacije, a je v zadnjem citiranem stavku zajeto njeno bistvo. »Biti v« in »hoditi po« njej. Tako kot je cilj umetnin postavljenih v naravi ustvariti delo, ki diha s svojo okolico, instalacija s svojim vseprisotnim poudarkom na prostoru v naravi prevzema njene lastnosti, konotacije ter sporočilo.

Ekološka vprašanja so v devetdesetih predstavljala popularno tematiko, ki so jo kiparji vnašali v svoje koncepte zlasti s premikom svojih postavitvev iz notranjega v zunanji prostor, specifično vrt. Pri nas so se skulpturne postavitve v naravi uveljavile najprej v obliki forma vive v začetku šestdesetih let, kjer so kipi nastajali iz materialov značilnih za okolje postavitve. Vrtna plastika znotraj vrtno arhitekture je prisotna vse od antike, kjer je bila sredstvo za spodbujanje in grajenje fantazijskih svetov, kamor so se lahko umikali naročniki (Elena Alčeva idr, *Vrt in umetnosti. Pojmovnik slovenske umetnosti 1945–2005*: Ljubljana, 2009, str. 316–321; Sarival Sosič idr., Rene Rusjan. *O čem govorim, ko govorim o ...: Muzej in galerije mesta Ljubljane, Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana, 2014*). Ob ponovnem odkritju bogatenja vrtov s skulpturami v dvajsetem stoletju so dejavnost obudili muzejski in galerijski



Rene Rusjan, *Luknje v prostoru, Luknje v času*, ©Vila Katarina, Ljubljana

parki. Vse pogosteje so se prakse prenesle tudi na vrtove zasebnih hiš. Kot »razstavna vrtova« sta se v Ljubljani izoblikovali lokaciji na vrtu Vile Katarine v Ljubljani in projekt Štirje letni časi (1998–2000) na Veselovem vrtu hiše Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov¹⁰ (Judita Krivec Dragan, *Umetnost in narava. Perspektive sodobnih krajinskih projektov. Likovne besede*, 61–62, Ljubljana, 2002, str. 114–117; Sosič, Rene; Alčeva, Vrt).

Kipi v vrtu (1990–1998) je bil projekt v sklopu delovanja Vile Katarine kot razstavnega prostora. Pobudnica za prirejanje razstav v vili v Rožni Dolini je bila Milena Kosec (r. 1947), ki je tudi vodila dogajanje v galeriji med njenim delovanjem od leta 1988 do 1998. V stavbi in na vrtu so se odvijale razstave, dogodki in performansi, ki so temeljili na kiparstvu. Ideja za vzpostavitev razstavnega prostora se je rodila leta 1987 z razstavo kiparja Janeza Pirnata (r. 1932), poudarek na kiparskih postavitvah v vrtu pa je izšel iz pobude Rene Rusjan (r. 1962), ki je tudi prva razstavljalna v kontekstu *Kipi v vrtu* leta 1990. Mnoge razstave so vrtni prostor izrabile zgolj kot »ozadje«, nekatere pa so zadihale z zelenjem in z ambientom ustvarile sožitje, kjer je gledalec vstopal v nov svet (Krivec Dragan, *Umetnost in narava*).

Rene Rusjan od leta 1992 svojega dela ne dojema

¹⁰ Hišo je Društvu likovnih umetnikov Ljubljana zapustil fotograf Fran Vesel (1884–1944). Z željo po ohranjanju spomina na Veselove fotografije vrta, je nastal projekt Štirje letni časi (1998–2000). V dveh sezonah se je zvrstilo osem umetnikov, vsak pa je znotraj letnega cikla razstavo zasnoval z mislijo na dodeljen letni čas. V vrtu se je zvrstilo več razstav, vendar je večina konceptov delovala brez korelacije z lokacijo v naravi, nekatere pa so bile zasnovane kot instalacije (npr. Saba Skaberne, *Evergreen – Jesen*, 1998; Dragica Čadež, *V čast drevesu: Poletje*, 1999).



Rene Rusjan, *Sanje vojakove neveste*, <http://www.internet-portfolio.org/rene/rpkzl.htm>

več kot kiparjenje,¹¹ ampak se posveča projektom, ki raziskujejo človeško komunikacijo in bazirajo na zvoku ter video medijih. V Vili Katarini je razstavljal prvič leta 1990 in se vanjo vrnila leta 1996 s projektom *Luknje v prostoru, luknje v času*. Čez dan so se obiskovalci lahko sprehajali skozi vrt, ki je na prvi pogled izgledal prazen, a so med sprehodom po poteh odkrivali nove prostore, ustvarjene s pomočjo ogledal. Ogledala so lahko premikali, in spremljali svoje odseve na različnih lokacijah, ter tako sami soustvarjali nove prostore in nove zgodbe. Ko je padel mrak, je kiparka zamenjala nova ogledala s starimi, podarjenimi ogledali, ki so v sebi že nosila zgodbe lastnikov. V nočno postavitvev je Rusjanova vključila tudi luči in posnetke skrivnostnih šepetov, ter tako v vrtu ustvarila varen prostor za pripovedovanje zgodb. Dnevna ogledala so s premikanjem po vrtu odpirala nove luknje v prostoru, nočna pa luknje v času preko deljenja svojih zgodb (Rene Rusjan, *Luknje v prostoru, luknje v času*: Vila Katarina, Ljubljana, 1996; Sosič, Rene).

¹¹ Kiparila je od leta 1986 do 1992. Čas kiparjenja sama ostro zamejuje, saj ga je prekinila vojna v Jugoslaviji, ki ji je spremenila pogled na umetnost in svet.

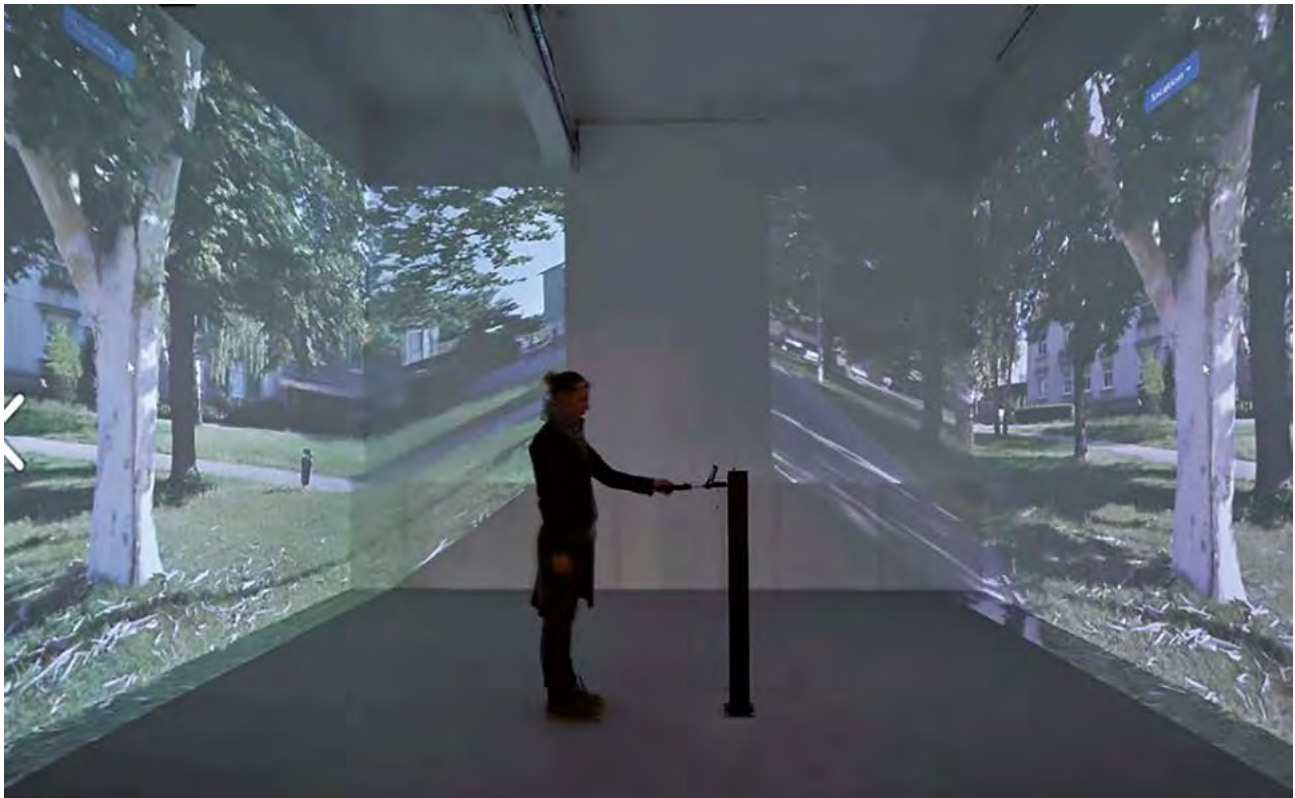


Uršula Berlot, *Odsevajoča prehodnost*, ©Galerija Božidarja Jakca, Kostanjevica na Krki

V opisanem delu se združujejo elementi, ki so najbolj zaznamovali instalacijo v tem obdobju. Delo je bilo site-specific, še več kot to, bilo je razstavljeno v naravi, kar priča o tendenci postavljanja instalacij v netradicionalno okolje. Poleg tega pa je vključevalo tudi tehnološki aspekt. Tehnologijo v specifični lokaciji je umetnica uporabila tudi na razstavi v trdnjavi Kluže v Bovcu *Sanje vojakove neveste* (1995). Tudi tu je uporabila zvok – žensko mrmranje. Glas je skupaj s plapolanjem nežne zavese ustvaril njeno prezenco v temnem in hladnem kamenem prostoru, reprezentaciji vojakovega spomina (Saša Nabergoj, Rene Rusjan, Epizode spomina v mreženju, (ne) pregledna razstava: Mestna galerija Nova Gorica, Nova Gorica, 2018).

Prostor, ki je tesno povezan s site-specific instalacijo je cerkev Studenec Svete Marije v bivšem cistercijanskem samostanu, trenutni Galeriji Božidarja Jakca v Kostanjevici na Krki. Cerkev je že od ustanovitve galerije leta 1974 uporabljena za prostor občasnih razstav. Zgodnjegotska bazilika v svoji lepoti in vzdušju poziva ustvarjalce, da v svoje

koncepte tesno prepletejo pomen samega prostora. V njem je z razstavo *Prehodnost* (2006) združila sakralno arhitekturo in tehnologijo Uršula Berlot. Razgibana arhitekturna zasnova je umetnici omogočila postavljanje zaključenih enot, ki so skupaj tvorila mistična svetlobna polja. S pomočjo pleksi stekla, odsevne folije, umetne smole in luči je ustvarila telesa sestavljena iz materialnega in nematerialnega t.j. senc in svetlobe. Nekatera so nastala kot odsevi umetne svetlobe na material ali kot digitalna video projekcija, spet druge svetlobne efekte je na stene metala naravna svetloba. Fragmentarni koščki na stenah so bili povečani izseki magnetno resonančnih posnetkov umetničinih možganov, ki so bili ob spremljavi glasbe tudi prikazani v obliki videa. Dela so se nanašala na simbolno vlogo svetlobe v sakralni arhitekturi na sploh in v sozvočju z njo ustvarjala meditativne, mistične prostore, v katerih so svetlobni triki zavajali gledalčevo dožemanje realnega in navideznega (Uršula Berlot, *Prehodnost*, 2006, ursulaberlot.com, (dostopno dne 2. 5. 2020); Nataša Peteršin, Uršula Berlot, *Prehodnost*: Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki, 2006).



BridA, Lažno ogledalo, ©Kibla Portal, Maribor

Zvočne posnetke, videe, snemalnike, projekcije ipd. so umetniki z vse večjim zanosom začeli vključevati v svoja dela od konca osemdesetih let naprej, v enaindvajsetem stoletju pa so tehnološki elementi popolnoma stopili v ospredje in zasenčili skulpturo kot prvotni objekt. Nastajati so začele intermedijske instalacije (Curtis Carter, *Towards an Understanding of Sculpture as Public Art: Marquette, 2010*; Christian, *Installation Art*). Vse naprednejša tehnologija je za umetnike pomenila širjenje ustvarjalnega polja daleč preko klasičnega fizičnega manipuliranja materialov. Svojo kreativnost so mnogi preusmerili v računalniški svet. S pomočjo strokovnjakov na tehnološkem področju so začeli ustvarjati programe, v katerih se prostor in predmeti v njem sami spreminjajo ali pa z njimi prosto manipulira obiskovalec. Takšno je *Lažno ogledalo* (2019) kolektiva BridA ustanovljenega leta 1996. Sestavljajo ga Jurij Pavlica, Sendi Mango in Tom Kerševan, najpogosteje pa k sodelovanju povabijo tudi zunanje ustvarjalce in strokovnjake. V *Lažnem ogledalu* je obiskovalec stopil v škatlast prostor, na stene katerega je bila projicirana aplikacija Google Maps. V sredini ga je čakal selfiestick v katerega je lahko namestil svoj telefon, zajel fotografijo (sebek) in jo objavil na izbranem družabnem omrežju. Projekcije lokacij so na sliki delovale kot resnično ozadje, objava fotografije pa je ustvarila virtualno realnost. BridA je z instalacijo izpostavila naše nagnjenje k

ustvarjanju lažnih naracij, ki jih stopnjuje vse večje vključevanje in popularnost družabnih omrežji v našem življenju (Tom Kerševan, Sendi Mango, Jurij Pavlica, BridA, *Lažno ogledalo*. Napeta sedanost: Kibla, Maribor, 2019). Manipuliranje s tehnologijo, ki nudi izoblikovanje lastnih svetov in izgradnjo nove samopodobe, nam daje občutek, da stopamo v koraku z njenim napredkom, ali pa da smo celo en korak pred njo. Posledično pa je učinek tudi obraten, saj njena integracija v povprečen vsakdan, manipulira tudi z našim dojemanjem sebe, drugih in sveta (Deja Bečaj, *Poziv k transformaciji*, *Napeta sedanost*: Kibla, Maribor, 2019, str. 22).

Instalacija je naredila velik korak v razširitvi vloge gledalca pri dojetju umetnine. S časom, ki je v dela vnašal nova raziskovalna področja, materiale, medije in tehnike, so se spreminjale tudi meje do katerih je segala definicija instalacije. Od prvih pojavov z začetka preteklega stoletja, prek minimalističnih ambientov in sprejetja v svet klasičnih razstavnih prostorov, do site-specific postavitve in vključevanja narave ter tehnologije, se je medij prilagajal spremembam v umetniškem svetu in svetu na sploh. Zaradi odprtosti v pristopu, instalacija ostaja polje konstantnega razvoja, nadgrajevanja in transformacije, ki vase z lahkoto vsrka nove elemente in jih skupaj s prostorom ter gledalcem oblikuje v umetniško celoto.

DRUŽBENE REFLEKSIJE

LIKOVNA KRITIKA

»Likovna in umetnostna kritika nasploh nista izginiti iz tiskanih in elektronskih medijev, splet pa sploh postaja neizmerno polje takšnih in drugačnih refleksij, vendar je v veliki meri usahnila njena moč. Če se samo spomnimo zapisov Linde Nochlin, Rosalind Krauss, Clementa Greenberga, Douglasa Crimpa ali Thomas McEvilleya in kakšna nasprotovanja ter polemike so se sprožile ob nekaterih njihovih ocenah¹, je leta 2019 resignirano zapisal umetnostni zgodovinar in kritik Raphael Rubinstein.

Vendar se zdi ta Rubinsteinova konstatacija v veliki meri anahronistična. Takšne in drugačne zadrege glede relevantnosti, vpliva in ugleda umetnostne kritike se pojavljajo že od druge polovice 60. let prejšnjega stoletja, ko se je začel razkroj postulatov modernizma. Do tedaj dovolj homogen koncept produkcije, pozicioniranja in vrednotenja likovnih del se je začel krhati, danes, torej po štirih desetletjih, pa se zdi enako neoprijemljiv, arbitraren in razpršen kot vizualna produkcija sama. Seveda takšni in drugačni prelomi in cezure datirajo tudi daleč nazaj v zgodovino, od nasprotij med poussinisti in rubenisti,

pa ob nastopu impresionizma in ekspresionizma in še zlasti »ekscesov«, kot je bil Duchampov pisoar in posledično povsem nepredvidljivi preobrati v drugi polovici 20. stoletja, vendar so se takrat praviloma uporabljala identična orodja in strategije vrednotenja, le da so imela različen predznak.

Morda je to umetnostni kritiki pravzaprav imanentno že po njeni naravi. Kot je v enem od svojih predavanj poudaril Michel Foucault je kritika »obsojena na razpršenost, odvisnost in čisto heteronomijo. Navsezadnje kritika obstaja zgolj v odnosu do nečesa, kar ni ona sama: je instrument, sredstvo za prihodnost ali resnico, ki ju ne bo poznala niti to ne bo bila, je pogled na področje, kjer želi igrati policista in kjer ne more narekovati zakonov«.

Ko je v začetku novega tisočletja izšla knjiga ameriškega umetnostnega zgodovinarja in kritika Jamesa Elkinsa z naslovom *Kaj se je zgodilo z umetnostno kritiko? (What Happened to Art Criticism?)* se je začela široka razprava v smislu samorefleksije. Elkinsova izhodiščna teza je bilo (samo)spraševanje kako je lahko prišlo do temeljnega odmika od strastne in polemične kritike, ki je redno vsebovala tudi vrednostno sodbo, do nevtralne omlednosti. Nedvomno je takšna konstatacija bolj ali manj

1 Raphael Rubinstein, Where Is the Audience for Art Criticism Now? ArtNews, 1. oktober, 2019

točna, vendar je to skoraj povsem logična posledica radikalne spremembe na področju vizualne produkcije.

Klasična orodja estetske analize so postala povsem neuporabna, umetnost se je transformirala v kompleksen, praviloma ultra subjektiven konstrukt, kjer vrednotenje ni postalo samo teoretično sila zapleteno, temveč pogosto tudi povsem deplasirano. Klasična modernistična kritika se je ob povsem razpršenih vsebinskih in formalnih idiomih, ki relativizirajo vsakršno tradicionalno paradigmo ali platformo, znašla pred nerešljivo nalogo, ki jo še vedno poskuša nadomeščati z različnimi bolj ali manj posrečenimi improvizacijami.

Vse tovrstne zadrege in dileme so se – včasih z zamudo, včasih nekoliko modificirane – zrcalile tudi v slovenski likovni kritiki. V Sloveniji je bila sicer likovna oziroma vizualna umetnost vedno nekako v senci literature, gledališča in - vsaj nekaterih - glasbenih zvrsti, pa četudi je Karel Dobida že leta 1920 v Ljubljanskem zvonu zapisal, da je vizualna umetnost »prevzela kulturno hegemonijo«. Skladno s to zapostavljenostjo je pogosto umanjala tudi kritična percepcija. Nedvomno so bile tudi pri nas občasno spori, nasprotovanja, polemične debate, vendar je praviloma prevladovala bodisi naklonjen, afirmativen ali pokroviteljski ton. Likovna in nasploh umetnostna kritika je bila pri nas vedno tudi in predvsem sestavni del kulturnega establišmenta, kritičnih oziroma negativnih sodb je bilo malo, kritik je pri nas pogosto sopomenka za interpreta ali celo apologeta umetniške produkcije.

O likovni pri nas lahko pravzaprav govorimo šele od drugega desetletja prejšnjega stoletja oziroma od izgradnje Jakopičevega paviljona v Tivoliju, ko je likovna umetnost dobila nov, drugačen in predvsem velikopotezni značaj. Pred tem so prevladovali bolj priložnostni, poljudni, laični ali celo povsem amaterski zapisi različnih entuziastov.

Ki pa so prav tako povzročili nemalo škode, če se spomnimo le Druge slovenske umetniške razstave leta 1902 v Ljubljani, kjer so »kritiki« kar tekmovali v pokroviteljskih in tudi omalovažujočih zapisih. Lep primer je »ocena« Evgena Lampeta v reviji Dom in svet, kjer za današnje klasike slovenskega impresionizma, ni znal najti nobene pozitivne karakteristike, celo Riharda Jakopiča je ocenil kot »zelo zanimivega umetnika, vendar se ne more reči, da so njegove slike dovršene, ker on se lovi

ob posameznih svetlobnih efekih in postane tako enostranski. Trenutni barveni vtisek ga prevzame in mu obvladuje celo koncepcijo«². Impresionisti so si tako utrdili svojo veljavo šele z razstavo v Trstu in predvsem v salonu Miethke na Dunaju leta 1904.

V obdobju med obema vojnama se seveda vzpostavi generacija umetnostnih zgodovinarjev, na čelu s starostama Francetom Steletom in Izidorjem Cankarjem, ob njiju pa Fran Šijanec, France Mesesnel, Rajko Ložar in številni drugi. Mnogi med njimi so imeli drugačne prioritete, bodisi profesuro, varstvo spomenikov, preučevanju preteklih epoh, konzervatorstvo ali pa muzejsko, društveno in izdajateljsko dejavnost, medtem ko so aktualni produkciji in likovni kritiki posvečali zgolj priložnostno, pri nekaterih pa je na tem področju ostalo le nekaj krajših zapisov.

Prevladoval je konzervativni ton, Izidor Cankar je v slogu dunajske umetnostnozgodovinske doktrine zastopal Dvořákovo smer o umetnostni zgodovini kot eksaktni zgodovinski disciplini, ki izhaja iz sloga, ki se razvija v »skladu z razvojem duha«. Nič nenavadnega, da je Cankar ostro nastopil proti vsakršnemu »odklonu« v smislu takšnih in drugačnih -izmov ali avantgard, kar lepo ilustrira njegova jeza ob predstavitvi del Avgusta Černigoja leta 1924, menda je tega našega slavnega konstruktivista kar z dežnikom podil po razstavišču. In ga nazadnje, simbolično, skupaj z drugimi skeptiki in s pomočjo policije, odgnal vse do Trsta.

Izidor Cankar se je sicer hitro umaknil iz področja ocenjevanja aktualne likovne produkcije, po letu 1936 pa se je posvetil diplomatski karieri. Po svoje tragična figura, ki je po drugi svetovni vojni padel v nemilost in vse do svoje smrti ostal osamljen ter nekako na margini družbenega in tudi akademskega življenja. Takrat je umetnostni zgodovinar Luc Menaše zapisal, da se je »Cankarjevo razumevanje velikega razvoja likovne umetnosti nehalo nekje pri impresionizmu. Od tod dalje svojega koncepta nekako ni znal več aplicirati, četudi vemo, iz njegovih pisanih del in ustnih izjav, da je znal polno vrednotiti naše sodobne umetnike«³.

Sicer pa naša likovna kritika praviloma ni bila naklonjena eksperimentom in avantgardnim poskusom, ki so bili že tako in tako redki. Kritiki in

2 Lampe, Evgen Dom in svet (Ljubljana), 1902, letnik 15, številka 11

3 Luc Menaše, Ljubljanski likovni zapiski, Nova obzorja, 1959, str. 64–69.

publicisti so jih praviloma pokroviteljsko zavrnilo, o njej pisali z nevtralno distanco ali pa so jih preprosto ignorirali. »S pojavom konstruktivizma pa se je premaknilo globlje, zatreslo se je prav pri temeljih narodne kulturne zgradbe. Niso se vznemirili le običajni odjemalci kulturnih dobrin, tako imenovano občinstvo, vznemirila se je kulturna vrhnja stavba, njeni tvorci, ustvarjalci, kritiki, predstavniki znanosti iz vrst razmišljujoče tehnične inteligence in naravoslovnih ved, ki so tedaj (vsaj nekateri) še izrekli o umetnosti in kulturi odmevne sodbe. Oblika in vsebina nastopa slovenskega konstruktivizma je bila nekaj tako posebnega, da je pri večini občinstva izzvala nemir in skrb, neprijeten, tesnoben občutek, ki mu je sledilo ostro odklanjanje«⁴, je zapisal Peter Krečič.

Stanje likovne kritike med obema vojnoma je bilo dokaj kaotično, relevantni kritiški zapisi so se prekrivali z nepretencioznimi žurnalističnimi poročili in komentarji, neredko so kar umetniki sami ocenjevali svoja dela in dela svojih kolegov. Takšno stanje lepo ilustrira France Mesesnel s svojim pikrim člankom v reviji *Sodobnost* leta 1933 ob razstavi Žena v slovenski umetnosti. »Karakteristika tega pisanja je zopet po dolgem času ta, da o razstavi niso pisali ljudje, ki se sicer kritično pečajo z likovno umetnostjo, temveč razen doslej neznanih poročevalcev le še slikarji, ki so sami na razstavi pokazali svoje blago. Take neolikanosti doslej nismo poznali v slovenskem poročevalstvu in tudi uredništva doslej niso bila tako nepozorna. Kakšno je to pisanje, naj označi izdelek g. H. Smrekarja, ki je z izredno vehemenco napadel poklicne kritike (pismarje, pravi on in vsi smo se začudeno vprašali, zakaj tak strah?) ter celo od srca obžaluje, da jim njegov Beograjčan (ki se še ni dobro srbsko navadil) ne more aplicirati obljubljenih batin. Vrsta gre dalje: polni nekritičnosti in celo za naše razmere izredni neskromnosti g. Škodlarja sledi – vmes je bilo nekaj anonimnih prispevkov v sliki in besedi – dolg spis g. S. Šantla, ki je genljiv zagovor šolmošterstva v umetnosti. To je na eni strani vse. Na drugi strani pa se je, čisto po receptu, najprej dvignil krtov rilček in napravil majhno krtino v obliki „Skromne pripombe“: vestni pedagog se je pohujševal nad umetnostjo mesto mladine. Potem je sledila moralna razprava, ki je cvetober nesmiselnih trditev, nanizanih na neko efemerno »estetiko«. Potem nagel lastni zagovor soimenjaka in brata opljuvanega umetnika, še majhen literaren

ekskurz ter končno olajšanje: Kurenčakova Neža je ob eni najosebnejših umetnin, ob Kopalki Fr. Kralja, spregovorila z najdelikatnejšimi izrazi o mesarski ceni golega mesa, o mlekarni in o Dečjem domu ter s tem izrazila vso hlinjenost prvotnega moralnega ogorčenja. Krtov rilček se je sprevrgel v pravcati rilec... Ne bi bilo vredno beležiti tega žalostnega zmerjanja, če ne bi bila to edina kritika prevažne umetnostne razstave. Vse revije so namreč o nji molčale«⁵.

Po drugi svetovni vojni so se razplamteli drugačni polemični toni, povezani seveda z ideološkim normativizmom novega komunističnega režima. Slovenska umetnost bi se morala v novi družbeni ureditvi repozicionirati do zahodne umetnostne dediščine, sem pa sodi predvsem distanciranje od modernizma in abstrakcije. Razstava sodobne francoske umetnosti leta 1952 v ljubljanski Moderni galeriji je bila preizkusni kamen, za to obdobje pa so značilni toni v slogu Rada Bordona da gre za umetnost, ki »v sebi združuje vse lastnosti, ki so značilne za deželo in dobo, kjer poteka propadanje določenega družbenega razreda«...in zato kultura »pogosto išče izraz v reakcionarnih, bolnih ter zdravemu človeškemu čutu popolnoma tujih umetnostnih oblikah. Nobena umetnost ne sme biti sama sebi namen, ampak mora služiti ljudem, ne le izbrancem«⁶.

Za nekakšno prelomnico je veljala razstava abstraktnih del Staneta Kregarja leto kasneje prav tako v Moderni galeriji, ko so nasprotovanja še ostrejša. Stane Mikuž je zapisal, da se »še nikoli niso za mislečega človeka tako zamajali temelji likovne umetnosti kakor v današnjih časih.« Zanj so bile skupne značilnosti moderne umetnosti »beg od resničnega življenja, od naravne resničnosti, premik problemov v avtistični svet umetnikov...«⁷. Tudi takrat to ni bilo eminentno strokovno vprašanje, temveč so poskušali svojo avtoriteto uveljavljati najrazličnejši drugi profili, od politikov in književnikov do sociologov in filozofov, kar pravzaprav spremlja slovensko kritiško sceno skozi vso zgodovino.

Literarni kritik in sociolog Janez Dokler je s svojim razmišljanjem posebej tedanjo uradno politično in ideološko strujo: »Čisto nič me ne

4 Peter Krečič, Slovenska likovna avantgarda In kritika, krecic.si

5 France Mesesnel, *Sodobnost*, 1933, letnik 1, številka 3

6 Rado Bordon, ON, Po poteh modernega slikarstva, Slovenski poročevalec, 25. 5.1952

7 Stane Mikuž, Vprašanja sodobnega slikarstva, Mlada pota, 1959, št. 6, str. 353–365.

mika v kozmopolitsko aristokratsko družino, ki v strahu pred mišljenjem ponuja ubogemu, neukemu slovenskemu ljudstvu vsakokratne pariške (ali kakršne koli) modne izdelke, ki naj bi bili po logiki katere izmed ponarodelih metafizičnih teoloških koncepcij velika umetnost... Vsekakor mi na kraj pameti ne hodi, da bi svoje mišljenje spreminjal zato, da bi ugajal prodornim mislecem, ki v razredčeni kozmopolitski atmosferi razmišljajo o vprašanjih, ki so sama v sebi nesmiselna«⁸.

Pritisk je počasi popuščal, veliko vlogo so pri tem igrali umetnostni zgodovinarji Luc Menaše, Fran Šijanec in Zoran Kržišnik, eno zadnjih velikih polemičnih poglavij v zgodovini slovenske likovne umetnosti je bil nastop skupine OHO ob koncu 60. let preteklega stoletja. Skupina kulturnikov, med njima sta bila tudi Josip Vidmar in Božidar Jakac, je nastopila zelo ostro, enega osrednjih članov skupine Marka Pogačnika so poslali celo na pregled na psihiatrijo, s tem pa se je uporaba radikalnih represivnih instrumentov pri nas zaključila.

Postopoma se je izoblikovala nova, mlada generacija umetnostnih zgodovinarjev in kritikov, tako likovna produkcija kot kritika sta se odprla v svet, slovenski umetniki pa so se umeščali v najširši mednarodni kontekst. Jure Mikuž je s svojimi hermenevtičnimi študijami in razpravami v umetnostno-zgodovinsko stroko uvedel psihoanalizo ter kulturno in zgodovinsko antropologijo, slovensko likovno dediščino pa aktualiziral v mednarodnem prostoru z objavami in pedagoškim delom kot vabljen predavatelj na uglednih univerzah. Tomaž Brejc je celovito analiziral slovensko modernistično in postmodernistično umetnost, posebej razmerje med eksistencializmom in modernizmom, z monografskimi besedili opozoril na najvidnejše slikarje, pomembno pa je prispeval k opredeljevanju konceptualizma in topografske poezije na Slovenskem.

Sledila sta Andrej Medved s svojim izjemno kompleksnim naborom umetnostno-zgodovinskih interpretacij z lucidnimi filozofskimi in poetičnimi izpeljavami, ter Milček Komelj, polihistor, ki se je po začetnem raziskovanju slovenskega ekspresionizma posvetil številnim izjemnim slovenskim likovnim ustvarjalcem. Pri tem ni šlo zgolj za teoretično akademsko publicistiko, prav nasprotno, vse do danes ostaja Komelj eminenca za inventivno

povezovanje stroke, osebne in intimne identifikacije z umetninami ter prepričljivo vživetje v umetniški svet avtorja, ob tem pa deluje izrazito multidisciplinarno pri razbiranju povezav med likovno umetnostjo in literaturo.

Igor Zabel, prežgodaj preminuli umetnostni zgodovinar, kustos, literarni kritik in prevajalec, je nedvomno eno osrednjih imen naše novejšje umetnostno-zgodovinske refleksije. Izjemen erudit na najrazličnejših področjih, ob umetnostni zgodovini tudi na področju filozofije in literarne teorije, pisec proze, kratkih zgodb in črtic ter urednik in prevajalec.

Konec sedemdesetih in začetek osemdesetih let bi lahko označili kot svojevrsten vrhunec nekakšnega umetniškega, pa tudi kritiškega in publicističnega dela, tako po vsebini kot po obsegu še lahko govorimo o nekakšnem sorazmerno sklenjenem korpusu, ki se je dokončno zaključil z Novo podobo – tej je bila večina kritike izrazito naklonjene – nato pa je začel narativ postopoma spreminjati. Nikakor ni šlo za kakšen upad kvalitete pisanja, pač pa se je ta dokončno razprla v povsem svobodno publicistiko in izrazito subjektivne interpretacije, ki so bile pogosto domišljene in intrigantne, včasih pa tudi povsem arbitrarne, seveda pa so vzporedno še izhajali širši pregledi problematike in sintezne študije.

Po osamosvojitvi Slovenije je Jure Mikuž zaznal tudi zametke novih ideoloških sporov, ki naj bi jih narekovala nekakšna konservativna politična struja. »Ti so s pozicije, ki nas je nemalokrat spomnila na ideje in diktate Ždanova ter tovarišije, zahtevali, naj umetnostna zgodovina in kritika revidirata antologije slovenske povojne umetnosti z izključitvijo vseh avtorjev, ki jih je privilegiral prejšnji sistem, naj vanjo vključita slovenske ustvarjalce iz diaspore ter naj ponovno oživi doslej zatirana in preganjana slovenska cerkvena umetnost... Stroka je torej pred novo preizkušnjo, za katero upam, da jo bo uspešno opravila v imenu tistega poslanstva, ki ji ga njena etika narekuje. Strankarska politika pa je pred novo avanturo, v kateri ima levica že na vesti socrealistično izkušnjo, desnici pa se očitno zdi, da mora kot Nejeverni Tomaž vrtati po ranah toliko časa, da se ponovno odprejo«⁹.

Vendar se v nadaljevanju tovrstni ideološki spor niso razmahnil, pravzaprav je bil edini tovrstni zaplet

8 Janez Dokler, Odgovor, Naša sodobnost, 1960, str. 69–74.

9 Jure Mikuž, Sodobnost 1992, letnik 40, številka 8/9

povezan s podelitvijo Prešernove nagrade patru Marku Rupniku leta 2000 za njegovo mozaično poslikavo papeževe kapele v Vatikanu, kar je pri nas sprožilo nekaj polemik. V poosamosvojitvenem obdobju so kritiko likovne oziroma vizualne umetnosti veliko bolj zaznamovali drugi procesi. Na prvem mestu je bilo usihanje klasične kritike v tiskanih medijih, ki so se zaradi interneta začeli soočati z drastičnim upadom naklade, med prvimi, ki so zaradi nižanja stroškov ostali brez angažmajev, pa so bili zunanji sodelavci časopisov, ki so do tedaj prispevali levji delež kritik.

Tukaj je zelo ilustrativna študija Maje Breznik, ki je natančno analizirala dogajanje na tem področju med leti 1986 in 2016. Že uvodna razpredelnica kaže na temeljni razkorak med številom kritičnih prispevkov v razponu tridesetih let, saj je na primer Delo leta 1986 objavilo 8 likovnih kritik, leta 2016 le eno, razmerje v Dnevniku je bilo 7 proti 2, v Večeru 2 proti 0, v Naših razgledih oziroma kasnejših Pogledih pa 5 proti 1.¹⁰ Vendar to nikakor ni edini problem, temeljno se je spremenil tudi sam pristop, saj so začeli prevladovati zgolj nevtralni zapisi brez vrednostne sodbe, neredko je avtorjev zapis zgolj okrajšana transkripcija spremljajoče teoretičnega teksta ali celo zgolj nekakšna napoved razstave, še tiste redke ocene, kjer je v določeni meri vrednostna sodba podana, pa je ta izrazito afirmativna. Nič bolje ni bilo na medmrežju, kjer so se pojavile nekatere platforme, recimo Artfiks in Koridor ter spletna izdaja Radia Študent, so pa manko poskušali nadoknaditi v drugih publikacijah, opazno se je, denimo, zvišalo število kritik v strokovnem časopisu Likovne besede, ki ga izdaja Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov (ZDSLJU).

V zadnjih treh desetletjih se je sicer formirala nova generacija umetnostnih zgodovinarjev in kritikov, recimo Sarival Sosič, Tomislav Vignjevič in Vladimir Štefanec, vendar je večina dokaj hitro prenehala s pisanjem ocen in se posvetila akademskim karieram ali pa je poiskala izzive na povsem novem področju. Nič drugače ni niti z najmlajšo generacijo, med katerimi so številni izjemno lucidni in pronicljivi avtorji in avtorice, vendar je v današnji medijski pokrajini njihov glas praviloma omejen na specializirane publikacije in medmrežje.

Maribor in severovzhodna Slovenija sta v zadnjih

sto letih nekakšna preslikava tovrstnih trendov, le da v veliko bolj skromnem obsegu in brez posebnih polemičnih tonov. Na začetku so prevladovali priložnostni zapisi različnih entuziastov, pogosto tudi takšnih, ki so do likovne umetnosti gojili zgolj nekakšno ljubiteljsko naklonjenost. V obdobju med obema vojnama so pisci zelo pogosto v ospredje postavljali narodno zavedno vlogo kulture, ki mora preobraziti do tedaj nemški značaj Maribora in regije.

Vendar so celo takšni, ki so imeli določene umetniške aspiracije oziroma so ob siceršnjih poklicih imeli tudi nekaj umetniške žilice, razmišljali zelo nenavadno. Recimo Makso Šnuderl, odvetnik in kasneje v socialistični Jugoslaviji politični funkcionar, ob tem pa tudi avtor nekaj proznih in dramatičnih del, je ob I. umetniški razstavi v Mariboru leta 1920 zapisal takole: »Naj je še tako okorna roka in negotova črta, barva še tako neubrana, ideja še neizrazita, eno je skupno vsem: Ljubezen do dela! In to je temelj, na katerem se bo sezidala zgradba našega obmejnega forta. To je dokaz kulturne sile našega ljudstva, ki dominira nad nemško boljo za tujo lepoto v teh krajih«. In svoj spis zaključil z jasno izraženo antisemitsko noto: »Pri nas je vse preveč vdomačen različen tuj šunt, s katerim so nas zastrupile razne izvendržavne židovske firme, in razumevanja za res prava umetniška dela je bilo bore malo.«¹¹

Tudi v tisku so sicer spremljali skupinske in samostojne razstave, vendar bolj v smislu poročil, takšnih in drugačnih organizacijskih zapletov ali pa zapisov različnih pikanterij, kamor so recimo sodile tudi polemike med starejšo slikarsko generacijo v klubu Grohar in mladimi umetniki, ki so zato ustanovili Klub mladih. Umetnostne kritike v pravem pomenu besede je bilo relativno malo, pa še tukaj so bile bolj v ospredju osebne afinitete posameznih piscev, kot pa relevantne, na vsaj zasilnih teoretičnih temeljih utemeljene sodbe. So pa zato nekateri ljubljanski umetnostni zgodovinarji v svojih širših pregledih zajeli tudi mariborsko likovno produkcijo, včasih z naklonjenostjo, neredko pa tudi s pokroviteljskim tonom.

Pogled na mariborsko medvojno likovno dogajanje se je pravzaprav oblikoval šele retrospektivno, ko so v drugi polovici 20. stoletja nastali daljše študije. Po drugi svetovni vojni so se seveda tudi v Mariboru

¹⁰ Maja Breznik, O krizi kritike Kritika in kritično pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti, Društva Igor Zabel za kulturo in teorijo, 2016

¹¹ Makso Šnuderl, Nekaj misli ob otvoritvi I. umetniške razstave v Mariboru, Tabor 1 (1920) 90, 14. XII.

pojavnjali takšni in drugačni vzorci socrealističnega normativizma in pozivi k umetnosti za široke ljudske množice in ne zgolj za »sladokusce in intelektualce«¹², vendar se je položaj začel spreminjati z ustanovitvijo Umetnostne galerije Maribor leta 1954. Drugačen, bolj odprt, vključujoč in svetovljanski ton je Mariboru vtisnil že Branko Rudolf, ki je umetnostno galerijo vodil kar tri desetletja, čeprav ga je bolj kot ozko profilirana umetnostno-zgodovinska veda zanimalo vse, kar je bilo povezano s kulturo – od književnosti, vključno z otroško in mladinsko, do gledališča, plesa in predvsem glasbe. Vzporedno se je začela formirati domača, lokalna umetnostno-zgodovinska stroka, predvsem s prihodom Maje Vetrih in Sergeja Vrišerja. Vrišer, pravi polihistor, človek številnih interesov in skoraj enciklopedičnega znanja, se je sicer bolj posvetil področju baročne plastike, muzeologije, varstva spomenikov in predvsem kostumologije, ob tem pa je s krajšimi zapisi komentiral tudi aktualno likovno produkcijo. Podobno velja za Vetrihovo, ki pa je ob posvečanju preučevanju gotike vendarle vzporedno izredno aktivno spremljala sočasno likovno tvornost, bodisi s spremnimi zapisi katalogov in monografijami posameznih umetnikov, ob tem pa je pripravila tudi nekaj pionirskih celostnih raziskav sodobne likovne umetnosti v Mariboru in severovzhodni Sloveniji. Dokaj aktiven je bil tudi Andrej Ujčič, nekaj časa kustos Umetnostne galerije Maribor, ki pa je kmalu odšel v Ljubljano, kjer je prevzel vodenje Mestnega muzeja.

Sledili sta Breda Ilich Klančnik in Meta Gabršek Prosenec, obe izjemno subtilni raziskovalki in kronistki razvoja likovne umetnosti v 20. stoletju. Breda Ilich Klančnik je z retrospektivnimi razstavami kritično ovrednotila vrsto umetnikov iz Maribora in širše regije, recimo Antona Gvajca, Jana Oeltjena, Ivana Kosa, Janeza Šibilo, Janeza Vidica, Otona Polaka in številne druge, sodelovala je tudi pri tematskih preglednih razstavah in predstavitev kot so bile 60 let organizirane likovne dejavnosti v Mariboru, Likovno življenje med vojnama v Mariboru ter Likovno življenje v Mariboru 1945-55. Vendar se je, podobno kot pred njo Ujčič, ob koncu 80. let prejšnjega stoletja odločila za odhod v Ljubljano in angažma v Moderni galeriji.

Meta Gabršek Prosenec, ki je od leta 1993 tudi vodila Umetnostno galerijo Maribor, je avtorica številnih kritik in besedil v katalogih, v strokovni literaturi

in monografijah, ki se ne omejujejo na lokalni, regionalni in nacionalni prostor, ob tem je bila pobudnica oziroma ustanoviteljica mednarodnega trienala Ekologija in umetnost, v UGM pa so se pod njenim vodstvom kot prva institucija v državi odločili oblikovati video zbirko. Med likovne kritike, ki so delovali v zadnjih dveh desetletjih 20. stoletja v Mariboru velja omeniti tudi Mitjo Visočnika, ki pa je relativno hitro opustil kritiško in publicistično pisanje in se usmeril v drugačno kariero.

Res pa veliko večino zapisov – podobno pravzaprav velja za celotno slovensko likovno kritiko – obsegajo kataložni zapisi, praviloma afirmativne monografije, generalni orisi v smislu obče kulturne zgodovine ter precej arbitrarne refleksije, kjer se prepletajo različni umetnostno-zgodovinski, zgodovinski, filozofski, sociološki in poetični diskurzi, medtem ko je kritike z jasno izražano vrednostno oceno zelo malo.

Kvalitativni preskok na področju umetnostne zgodovine v Mariboru je predstavljala ustanovitev oddelka za umetnostno zgodovino na filozofski fakulteti mariborske univerze leta 2008, kar predstavlja tudi pomemben premik pri pozicioniranju, vlogi in pomenu humanističnih študij v tem delu Slovenije. Tukaj je potrebno omeniti predvsem Marjeto Ciglencečki, ki je pomembna tudi kot raziskovalka likovne umetnosti na Ptuj in v širši regiji ter kot kustosinja in kuratorica, bila pa je tudi ena od pobudnic ustanovitve mariborskega oddelka za umetnostno zgodovino, njegova prva predstojnica in dolgoletna predavateljica.

Res pa se tudi mariborski diplomanti umetnostne zgodovine srečujejo z enakimi ovirami, kot umetnostni zgodovinarji in umetnostni kritiki drugod v Sloveniji in praktično povsod v svetu. Namreč s postopno degradacijo vloge umetnostnega kritika, vzrokov pa je veliko. Morda je eden osrednjih, čeprav praviloma spregledanih, umetniška hiperprodukcija. Pravzaprav je danes sila težavno sploh razbrati relevanco posameznega avtorja ter njegove dela v širšem kontekstu, nenazadnje tudi zaradi reducirane vloge kritika, ki bi lahko okvirno ali vsaj zasilno vzpostavil določeno »hierarhijo« in s tem preglednost ter fokusiral pozornost stroke in občinstva v določene posameznike ali fenomene – s tem pa je začarani krog pravzaprav sklenjen.

Ker se ne oblikuje določena »lestvica« rangiranja kvalitete prihaja do skoraj popolne nivelizacije

12 Bogo Teply, Kako in kaj z mariborsko galerijo, Vestnik, 173, 1952

avtorjev, še tako bežna, nereflektirana domislica, predstavljena v kakšnem obskurnem razstavišču, lahko ima skoraj enako težo kot najnovejša predstavitev del renomiranega avtorja. Vendar bi lahko to z določeno selekcijo tudi preseglji, če se ne bi tudi radikalno spremenil način produkcije in tudi njene prezentacije. Gre za navidez zelo kompleksne projekte z izrazito subjektivno konotacijo, ki le bežno korespondirajo z tradicionalističnim podobotvorjem ali pa so z njim v izrazitem nasprotju. S tem seveda ni nič narobe, vendar so tradicionalna kritiška orodja pri njihovi analizi bolj ali manj neuporabna, pa tudi sicer ne gre več za klasično vrednotenje formalnih in vsebinskih karakteristik, uporabe oblikovnih sredstev ali estetskega učinka; gre prvenstveno za analizo problemskega polja, saj so v ospredju predvsem družbene, socialne, politične in antropološke konotacije, križane z izrazito osebnimi oziroma intimnimi preferencami.

Družbeno-kritična in subverzivna dimenzija umetnosti oziroma tako imenovani artvizem se tako lahko ovrednoti zgolj po njegovi domiselnosti, učinkovitosti in dometu, glede na to, da so praviloma intence afirmativne in za povrhu še skrite za bolj ali manj enigmatično formalno simboliko, pa postane kritiško ocenjevanje pravzaprav povsem odveč. Še posebej ker večino takšnih projektov praviloma spremlja obsežen teoretični zapis, ki projekt razlaga in utemeljuje, kar potencialnega kritika že v osnovi nekako izloči iz igre. Samo umetniško delo in ves teoretični aparat, ki ga spremlja, pri pristopu k vizualnemu projektu pač sugerira zgolj potencialno dodatno interpretacijo, medtem ko je kritika v klasičnem pomenu besede nepotreben balast oziroma moteč element. Ali kot je zapisal Jožef Muhovič: »Sodobna umetnost nas ne more zvesti v avanturo estetske izkušnje, uživanja in kontemplacije, nas pa lahko zvesti v avanturo interpretacije in socialnokritičnega osmišljanja, skratka v avanturo semantizacije, saj je brez interpretativnih postopkov vsebinsko dejansko prazna, celo absurda.«¹³

Razlogov za anemičnost umetnostne kritike je še veliko. Sem sodi tudi nesamozavest in negotovost kritika, ki se ne želi izpostavljati konfrontaciji in polemikam ter tudi prepletenost in soodvisnost različnih umetnostnih in medijskih institucij ter predvsem prepletenost in soodvisnost

posameznikov, ki v njih delujejo. Neredko tisti, ki naj bi bili nosilci kritike, sodelujejo v takšnih in drugačnih aktivnosti umetnika, umetniškega kolektiva, galerije ali muzeja, so z njimi povezani preko profesionalnih ali prijateljskih vezi, zato se zdi morebitno negativno vrednotenje neprimerno oziroma kar nedostojno, saj bi – ob osebnih zamerah – tudi načel nekakšno kolegialno kohabitacijo med umetnikom in »kritikom«. Kriza kritike, kot se ta pojav označuje že nekaj desetletij, se bo tako verjetno le še poglobljala, možen pa je tudi scenarij, da bo kritika – tako kot klasično umetnostne tehnike, ikonografske prvine, zvrsti in tehnike – postopoma izzvenela in izginila. Ali pa je ta proces razkroja kritike celo že v svoji zaključni fazi.

¹³ Muhovič, Jožef, *Likovna ali vizualna umetnost? Poetika neke dileme*, Pedagoška fakulteta, Ljubljana, 2012, str. 47

**POPIS
USTVAR-
JALCEV V
STOLETNEM
OBDOBJU**

Mojca Štuhec, Jan Peterlič, Vojko Pogačar

POPIS ČLANSTVA ORGANIZIRANIH LIKOVNIH DEJAVNOSTI SKOZI STOLETJE

V glavnini se popis nanaša na članice in člane organiziranih likovnih dejavnosti, ki so se v posameznih obdobjih skozi stoletje pojavljale in ugašale v obliki, sprva umetniških klubov, nato društev, vmes pa tudi manjših ali večjih združb in umetniških skupin itd.

DLUM predstavlja v povojnem obdobju le največjo organizirano grupacijo, ki se je pred stoletnim jubilejem znašla v vlogi 'starejšega brata', ki naj misli na celotno družino vseh ustvarjalcev, ki tu delujejo, včasih v okvirih društva, še pogosteje pa izven, a vendar v okviru tega prostora, tako Maribora, kot širše v povezavi z mesti severovzhodne Slovenije.

V dolgoročnem pogledu smo si sicer zastavili cilj enciklopedično popisati vse ustvarjalce, tako skupine kot posameznike, od koderkoli že, ki so v tem okolju prispevali h kulturnem utripu. In to ne glede na dejstvo ali so tu živeli in delovali ali se samo začasno združevali skozi ustvarjalne projekte. Ker je na splošno formalna odzivnost ustvarjalcev precej šibka, je razumljivo, da nam v prvem zamahu, v letu in pol, ni uspelo zajeti vseh ustvarjalcev po

prvotni zamisli, od mnogih, ki smo jih pa želeli uvrstiti pa še nismo prišli do kompletne zbirke potrebnih podatkov in slikovnega gradiva.

Za bivše skupine tako velja, da se po razhodu bistveno zmanjša njihov interes za 'post festum' dokumentiranje zgodovine. In v tem našem okolju je bilo zagotovo precej manjših umetniških skupin in posameznikov, ki so se angažirali v svojem času skozi različne projekte, ki pa morda takrat niso zapustili globljih sledi in vplivov, a to hkrati ne pomeni, da niso bili ti projekti pomembni ali celo usodno pomembni zanje. Šele skozi zgodovinsko perspektivo se lahko ocenjuje delovanje posameznika ali neke navidezno obrobne skupine, kake posledice so pustili. In prav ta, pogosto spregledana dejstva, utemeljujejo naš cilj.

Z dosedaj opravljenim popisom pa ne zaključujemo dela, temveč šele vzpostavljamo temelj za nadaljnje dopolnjevanje na spletni platformi, ki se bo na tej osnovi oblikovala z bistveno manj omejitvami, kot jih vsebuje ta prva tiskana izdaja.

Vojko Pogačar

UMETNIŠKE SKUPINE IN NJENI ČLANI MED OBEMA VOJNAMA V MARIBORU

Umetniški klub Grohar (1920–1926):

Augustinčič Antun, Baumgartner Egon, Cotič Viktor, Gvajc Anton, Hodnik Valentin, Kos Ivan, Krajnc Franc, Loboda Peter, Maleš Miha, Napotnik Ivan, Peteln Josip – Pipa, Pirnat Nikolaj, Ravnikar Franc, Sojč Ivan, Stiplovšek Franjo, Šantel Avgusta ml., Šantel Henrika, Trstenjak Ante, Vidmar Drago, Vidmar Nande, Žagar Jože;

Mariborski klub mladih (1924–?):

Kos Ivan, Pirnat Nikolaj, Stiplovšek Franjo;

Umetniški klub Brazda (1931–1941):

Jiřak Karel, Kos Ivan, Mežan Janez, Ravnikar Franc, Sirk Albert, Trstenjak Ante;

z njimi so razstavljali: Kavčič Maks, Mihelič France, Mušič Zoran, Golob Franjo, Šušmelj Lojze, Zornik Klavdij, Zei Zlatko, Primožič Josip – Tošo, Košir Franc, Slapernik Rajko, Karel Jakob, Klemenčič Dore – Maj, Sarnic Josip, Stoviček (Štoviček) Vladimir;

Umetniški klub petorica (1933):

Didek Zoran, Jiřak Karel, Kos Ivan, Košir Franc, Sirk Albert;

POVOJNO OBDOBJE

Upodablajoči umetniki Maribor (1945–1955)

Društvo slovenskih likovnih umetnikov (DSLUM), pododbor Maribor (1955–1972)

Društvo likovnih umetnikov Maribor – DLUM (od 1972 dalje)

Od 1945 dalje: Bratož Remigij, Hribar Borut, Ipavec Jože, Kavčič Maks, Kolbič Gabrijel, Kos Ivan, Mayer Ferdo, Pandur Lajči, Polajnkó Jože, Primožič Josip – Tošo, Ravnikar Franc, Sojč Ivan, Trstenjak Ante, Vojsk Milan, Zei Zlatko, Zinauer Branko, Žagar Jože;

Od 1950 dalje: Čobal Ivan, Danč Ladislav, Golija Bojan, Horvat Vera, Jeraj Zmago, Kores Slavko, Kotnik Rudolf, Logar Lojze, Lugarič Albin, Mesarič Franc, Oeltjen Jan, Polak Oton, Šibila Janez, Tihec Slavko, Vidic Janez, Zorko Vlasta, Gábor Zoltán;

Od 1960 dalje: Berhtold Franc, Borčić Bogdan, Dolenc Jože, Horvat Jože – Jaki, Király Ferenc, Lavrenčič Avgust, Lorenčak Milan, Lorenčak Pavletič Darinka, Lukežič Nada, Pečko Karel, Remec Brišnik Ida, Remec Marjan, Repnik Anton, Rijavec Milan, Teržan Marjan, Tisnikar Jože, Žuža Jelica;

Od 1970 dalje: Curk Franc, Čobal Bogdan, Goisnikar Ivo, Gojkovič Viktor, Grošelj Andrej, Jelenc Marjan, Kolakovič Redžo, Kozar Jasna, Kramberger Albin, Krašna Anka, Krivec Peter, Pandur Ludvik, Potočnik Vladimir, Rotman Janez, Štuhec Vojko, Uršič Mira, Vernik Peter;

Od 1980 dalje: Božič Andrej, Čobal Larisa, Čufer Andejka, Dreó Majda, Drev Marjan, Erič Milan, Foltin Jože, Hajnc Miroslav, Hergold Peter, Huzjan Zdenko, Jerič Rado, Kirbiš Dušan, Klun Dušan, Knez Janez, Kocmut Maja, Kočica Dana, Kokanovič Zdravko – Koki, Kralj Ervin, Kramberger Jože, Kumprej Benjamin, Marflak Štefan, Ogrinc Zoran, Pogačar Vojko, Pristavec Janez, Rojnik Marjana – Naca, Skrbinek Andrej, Šest Viktor, Šubic Jože, Uran Rudi, Vidic Barbara, Vogrin Oto, Žohar Boris;

Od 1990 dalje: Brumen Čop Andrej, Čuk Irena, Duh Matjaž, Falk Lučka, Ferjanič Erna, Golija Darko, Grajfoner Samuel, Grauf Stojan, Hojnik Cvetka, Houška Pavlin Milena, Jerkovič Zdravko, Kantardžić Narcis, Kavčič Metka, Lipnik Metka, Mom Drago, Pajek Samo, Petek Polona, Popič Luka, Prah Zlatko – Zlati Prah, Repnik Janez, Rimele Oto, Špegel Stojan;

Od 2000 dalje: Ačko Drago, Bezjak Saša, Churnosova Elena, Gajser Irena, Kočica Jiři, Kos Matic, Kovač Zmago, Kozjek Varl Katja, Križanec Bojana, Majer Katja, Maroh Iztok, Mirt Marijan, Plavec Tomaž, Prateker Gregor, Ritonja Branimir, Skumavc Marjan, Stramec Lucija, Zgonec Zorko Ljubica;

Od 2010 dalje: Cizl Nenad, Črnčec R. Natalija, Fak Jana, Farazin Ipek Aleksandra, Germ Gregor, Golec Metka, Grandovec Nataša, Grabrovec Andrej – Gaberi, Gruden Aleksandra Saška, Hedyati Bijol Azita, Horvat Miha, Iljazi Senad, Javernik Andreja, Juhart Natalija, Jurič Jožef, Kapš Petra, Ketiš Milan, Klenovšek Janez, Kobal Špela, Koren Matej, Korez Brane, Korez Ladinek Ingrid, Križan Blažka, Matič Trstenjak Slađana, Medved Drago, Nenadovič Nina, Pak Marko, Pečar Ana, Peperko Franci, Poklukar Polona, Popenko Borut, Predin Rok, Rudl Mihael, Rukavina Mirjana, Sitar Matej, Stropnik Šonc Urška, Šivec Maja, Štrakl Romeo, Zel Roman, Zorovič Marko, Wenzel Matjaž.

Za najštevilčnejšo združbo, kot je DLUM v našem prostoru, se zdi povsem naravno in logično, da ob tako visokem jubileju poskrbi tudi za vse manj številne ali celo posameznike, ki v različnih oblikah ustvarjalno delujejo in prispevajo h kultiviranju našega okolja. Društvo ni statično dorečena združba, saj se iz tega skupka ustvarjalcev poraja ves čas mnogo začasnih zvez skozi projekte, ki v različnih variantnih kombinacijah raziskujejo in ustvarjajo nove artefakte. Zato je pomembno zavedanje, da vsi ti v skupnem rezultatu oplajajo to naše družbeno okolje, da predstavljajo neke vrste multikultivacijski micelij, iz katerega potem vznikajo posamezniki med vrhove na povsem različnih področjih. In ker je ta prepletenost med ustvarjalci nepregledna, impulzivna, pogosto kompleksna, si želimo, da bi jih čim manj spregledali.

Zavedamo se pa tudi, da popisa ni mogoče v sočasju povsem dokončno zaključiti, saj se pojavljajo vedno novi prišleki in seveda novi mlajši ustvarjalci, mnogi že prisotni pa včasih za določen čas poniknejo, tako da jih je, zaradi različnih objektivnih vzrokov, nehote, zlahka spregledati.

Prav tako imamo v srednjeročnem načrtu namen obdelati tudi vse discipline, ki kakorkoli temeljijo na likovnosti in z njo povezanimi nosilci. Vsi ti raznovrstni ustvarjalci oplajajo naše okolje in so nezavedni del celovite kompozicije prav tega kulturnega prostora. Čaka nas torej še popis arhitektov, oblikovalcev, scenografov, fotografov, grafitarjev itd. A v tej prvi verziji popisa to žal ne bo mogoče, saj smo že pri klasičnih disciplinah marsikoga spregledali in za mnoge dobili podatke šele po zaključeni redakciji popisa. Zato smo jih preprosto uvrstili na listo trenutno neuvrščenih z zavezo, da jih v nadaljevanju tega projekta kasneje vključimo v popis. Tej prvi tiskani monografski zasnovi bo kasneje sledil še prenos na spletno platformo, kjer pa ne bo več časovnih in prostorskih omejitev za obširnejša besedila, popolnejše biografije, niti za število slikovnih gradiv. Za naslednje leto, ko bo Slovenija predsedovala EU skupnosti, načrtujemo še popolnejši izbor za tiskano verzijo s prevodi v tri ključne evropske jezike: francoščino, nemščino in angleščino. Upamo pa, da nas bo družbeno okolje v začetni nameri podprlo.

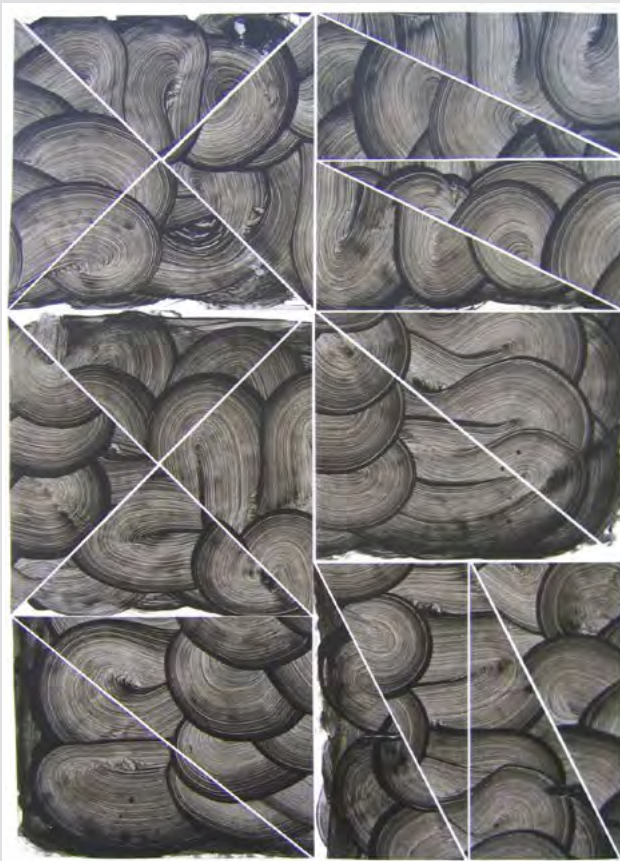
Neuvrščeni: Autor Nika, Banfi Igor, Berk Nataša, Bobičič Matija, Bošnjaković Ivo, Boštjan Franc, Čerče Ksenija, Čerin Bogo, Čerle Ivo, Červek Sandi, Denko Jože, Dvoršak Ivan, Gašparič David, Gnezda Zlatko, Göntér Endre st., Golčar Bojan, Hochstätter Miran Mišo, Horjak Ciril, Humer Jože, Ivančič Teo – Teoson, Jelnikar Janko, Jerič Manja, Kerbler Stojan, Király Moss Suzanne, Klenovšek Musil Manica, Kotnik Domen, Kovač Teja, Kovačič Bine, Lešnik Robert, Madžarac Nada, Maher Polona, Meden Ignac, Meglič Janez, Mihelič Igor, Modrinjak Dragiša, Ornik Marko, Pegan Maja, Plešnar Zora, Podlesnik Miran, Popovič Silvije – Arc, Prosenc Stearns Nataša, Radonjič Gregor, Rončel Brane, Selinšek Tomaž, Sovec Damjan, Šebjanič Robertina, Šeruga Natalija, Stojko Tone, Toš Vladimir, Uršič Luka, Vajd Aleksandra, Velič Amos, Verlak Tanja, Zupanič Metka, ...



AČKO Drago

Foto: Svetlana Milijašević

Rodil se je leta 1961 v Mariboru. Po zaključenem študiju likovne pedagogike v Mariboru (1985) je dokončal še študij slikarstva na Akademiji likovnih umetnosti v Ljubljani (1996). Ukvarja se s slikarstvom, grafiko, kiparstvom in restavriranjem umetniških del ter razstavlja na skupinskih razstavah. Od leta 2008 je član DLUM. Bil je zaposlen kot restavrador na Zavodu za kulturo Slovenska Bistrica, od leta 2003 je samozaposlen v kulturi. Živi in ustvarja v Slovenski Bistrici.



Brez naslova, 2005, vosek, papir

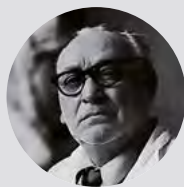


AJLEC Jožef

Rodil se je leta 1874 v Lastomercih. Diplomiral je iz kiparstva na dunajski umetniški akademiji (prof. E. von Hellmer in H. Bitterlich, 1902) in opravil specialko za višjo kiparsko umetnost (prof. C. Kundmann). Potoval je po Italiji, Rusiji in Nemčiji ter se ustalil na Dunaju. Leta 1903 se je včlanil v klub Vesna. Opremil je leta 1910 zgrajeno župnijsko cerkev Marijinega brezmadežnega spočetja v dunajskem okraju Simmering. Po vojni se je želel preseliti v Maribor, a ni dobil službe, ostal je na Dunaju. Velikih naročil ni več dobival in vse bolj se je preživljal z drobnimi, tudi obrtniškimi deli. Umril je leta 1944.



Ligija in Ursus, ok. 1907, bron, zbirka UGM



AUGUSTINČIČ Antun

Rodil se je leta 1900 v kraju Klanjec v Hrvaškem. Skupaj z Ivanom Meštrovićem in Franom Kršinićem, spada med tri najbolj pomembne hrvaške kiparje 20. stoletja. Kiparstva se je učil na zagrebški Visoki šoli za umetnost (prof. Valdec, Frangeš) in na Kraljevi akademiji za umetnost in obrt (prof. Meštrović). Na izpopolnjevanje je odšel v Pariz na École des Arts décoratifs in Académie des Beaux-Arts. Sodeloval je na mednarodnih kiparskih natečajih in prejel več nagrad. Sodeloval je s Salonom francoskih umetnikov in Salonom neodvisnih. V času študija je bil kratek čas član Umetniškega kluba Grohar (1923–24), a ni z njimi razstavljal. Ustvarjal je spomenike padlih v drugi svetovni vojni, portrete, figuralne skupine, akte, plakete in reliefe. Umrl je leta 1979 v Zagrebu.



Josip Broz Tito, 1948, bron, Kumrovec



BAUMGARTNER Egon

Medalja avstrijskega numizmatičnega društva

Rodil se je v nemški družini leta 1895 v Zadru. Kot mlad oficir na frontah prve svetovne vojne se je izobraževal na vojaški akademiji v Heinbergu. Po razpadu Avstro-Ogrske se je 1920 preselil v Maribor. Zaposlen je bil kot vodja Mariborske tiskarne in založbe. V tem času se je posvetil preučevanju numizmatike slovenskega srednjega veka, poleg tega je bil tudi nadarjen risar samouk. Delal je karikature, krajine v akvarelu ter ilustriral svojo numizmatično zbirko. Bil je član Umetniškega kluba Grohar (1920–1925). Leta 1945 je moral zapustiti Maribor, preselil se je v Bludenz v Avstriji. Umrl je leta 1951 v mestu Hohenems.



Risbe srednjeveških novcev, objavljene v članku »Najdbe novcev v Mariboru«, Kronika slovenskih mest, 1934, št. 4, str. 299



BERHTOLD Franc

Rodil se je leta 1945 v Strojni pri Prevaljah. Leta 1967 je diplomiral na Pedagoški akademiji v Mariboru. Bil je likovni pedagog na osnovni šoli v Slovenj Gradcu in industrijski oblikovalec v Tovarni meril, iz zdravstvenih razlogov se je predčasno upokojil. Študijsko se je izpopolnjeval na seminarjih za grafiko v Nemčiji in na Nizozemskem. Imel je več samostojnih razstav doma in v tujini. Leta 1998 mu je mestna občina Slovenj Gradec podelila Bernekerjevo plaketo za bogat prispevek k likovni podobi mesta in občine. Živi in ustvarja v Slovenj Gradcu.



Pokrajina 4, 1991, barvni rezervaš, suha igla



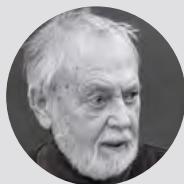
BEZJAK Saša

Foto: Jakob Vogrinec

Rodila se je leta 1971 v Mariboru. Najprej je diplomirala iz likovne pedagogike (1999) na Pedagoški fakulteti v Mariboru (prof. D. Golija), leta 2001 pa tudi iz slikarstva na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (prof. M. Krašovec, N. Zgonik), leta 2009 je v Ljubljani končala še magistrski študij kiparstva (prof. L. Vodopivec). Je samozaposlena v kulturi. Vodi likovne tečaje za odrasle in otroke, udeležuje se kiparskih simpozijev in kolonij ter redno razstavlja doma in v tujini. Ukvarja se s slikarstvom, z risbo, grafiko, s kiparstvom, fotografijo, z videom in s performansom, ilustrirala je več knjig. Od 2004 je članica DLUM, od leta 2010 tudi Društva likovnih umetnikov Prekmurja in Prlekije (DLUPP). Od leta 2006 živi in ustvarja v Gornji Radgoni.



Sex, 2006, oljni pastel, papir



BORČIĆ Bogdan

Foto: Branimir Ritonja

Rodil se je leta 1926 v Ljubljani. Leta 1950 je diplomiral iz slikarstva na Akademiji za likovno umetnost (prof. G. A. Kos), nato je opravil še specialko (prof. G. Stupica). Izpopolnjeval se je na študijskih potovanjih v Amsterdamu in Parizu. Na ljubljanski likovni akademiji je poučeval od leta 1969. Njegova grafična dela v svojih zbirkah hranijo mnogi svetovni muzeji. V Galeriji Božidar Jakac v Kostanjevici na Krki je urejen Grafični kabinet Bogdana Borčića. Leta 1965 je prejel nagrado Prešernovega sklada, leta 2005 pa tudi Prešernovo nagrado za življenjsko delo. Od leta 1980 do smrti leta 2014 je živel in ustvarjal v Slovenj Gradcu.

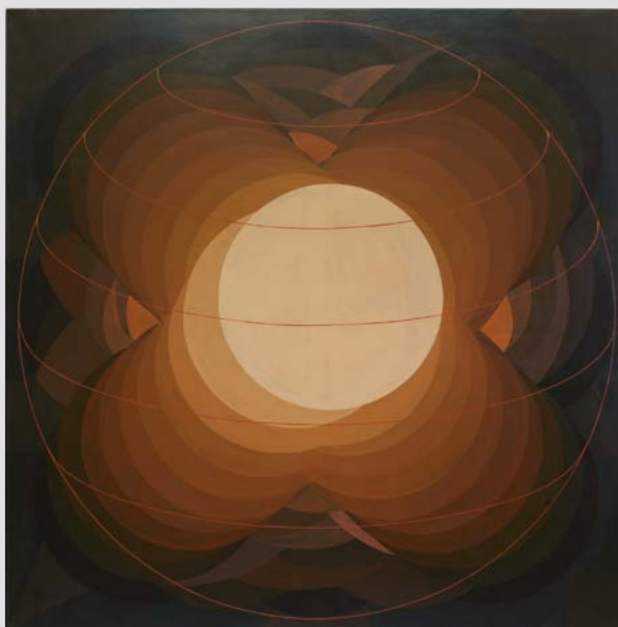


Razbite školjke, 1977, barvna akvatinta, papir, zbirka UGM



BOŽIČ Andrej

Rodil se je leta 1944 v Zagrebu. Je slikar samouk. Leta 1982 se je pridružil ptujski likovni sekciji, s katero razstavlja doma in v tujini, kasneje tudi sam. Je član DLUM, ZDSLUI in DLUL. Udeležuje se likovnih kolonij in likovnih delavnic. Za svoje delo je prejel več priznanj, na primer Oljenko mesta Ptuj. Živi in ustvarja na Ptuju.



Slika iz cikla Iskanje III, 2016, akril, platno



BRATOŽ Remigij

Rojen je bil leta 1904 v Pulju na Hrvaškem. Leta 1920 se je z družino preselil v Maribor. Po poklicu je bil violinist, v slikarstvu samouk. Od leta 1941 je bil angažiran v orkestru Slovenskega narodnega gledališča Maribor. Od leta 1945 je bil član DSLU, pododbor Maribor. S karikaturjo se je predstavil na številnih razstavah doma in v tujini. Leta 1966 je prejel nagrado na 3. Mednarodnem festivalu karikature v Montrealu. Umrl je leta 1977 v Mariboru.



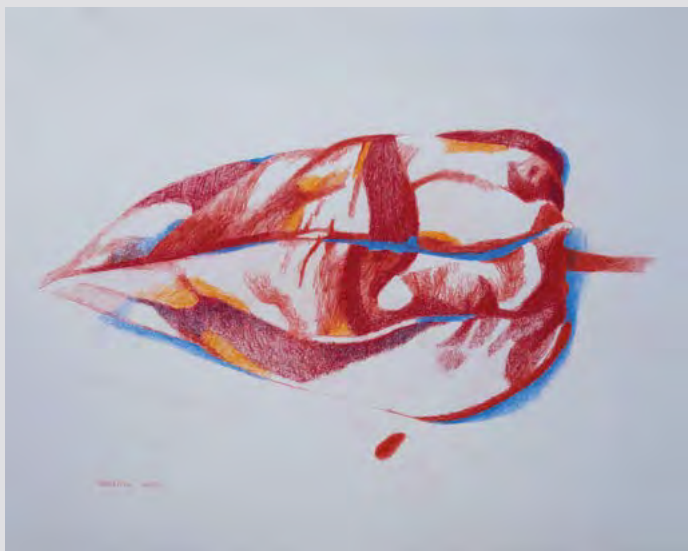
Avtokarikatura, okrog 1973, mešane tehnike, papir



BRIŠNIK REMEC Ida

Foto: Tihomir Pinter

Rodila se je leta 1941 v Mariboru. Leta 1964 je diplomirala iz slikarstva (prof. G. Stupica) na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Zaposlila se je kot likovna pedagoginja, od leta 1975 do upokojitve je delovala kot svobodna umetnica in ob tem poučevala na Delavski univerzi ter se posvečala javnim naročilom. Ukvarja se s slikarstvom, tudi stenskim in na steklo, vse skozi se pa posveča risbi. Od leta 1966 je bila članica DSLU, pododbor Maribor in ZDSL. Slikarka se je predstavila na številnih skupinskih razstavah, velikokrat pa tudi samostojno oziroma skupaj s svojim soprogom slikarjem Marjanom Remcem. Živi in ustvarja v Mariboru.



Kobulja 4, 2017, svinčnik, zbirka UGM



BRUMEN ČOP Andrej

Foto: Matjaž Wenzel

Rodil se je leta 1967 v Mariboru. Diplomiral je na ALUO v Ljubljani (prof. M. Krašovec, 1993) in zaključil tudi slikarsko specialko (1995). Študijsko je bival v Gradcu (1994), na Japonskem (1996), bil je prejemnik štipendije češke vlade in se je kot gostujoči študent izpopolnjeval na likovni akademiji v Pragi (1997). Za bivanje v New Yorku je prejel delovno štipendijo Ministrstva za kulturo (2000), bival je tudi v ateljeju Ministrstva za kulturo v Berlinu (2009). Bil glavni urednik revije Likovne besede (2001–2002). Od leta 2009 predava risbo in slikarstvo na Pedagoški fakulteti v Ljubljani, kjer tudi vodi Galerijo Pedagoške fakultete. Ukvarja se s slikarstvom in z ilustracijo. Razstavljal je na številnih razstavah doma in v tujini, njegova dela hrani več slovenskih in tujih umetniških zbirk. Živi in ustvarja v Ljubljani.



Umiranje 1, 1999, olje, platno, foto Boris Gaberščik



BRUMEN Matija

Foto: Koos Breukel

Rojen je leta 1975 v Mariboru. Na Filozofski Fakulteti v Ljubljani je diplomiral iz japonologije in filozofije (2005), na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje pa magistriral iz Načrtovanja vizualnih komunikacij – fotografije (2016). Študijsko se je izpopolnjeval na izmenjavah na Japonskem, v Nemčiji in na Češkem. Je prejemnik nagrad ESSL (AT) in Emzin (SI) ter nominiranec za nagrade OHO (SI), Henkel Art Award (AT) in Sittcomm (SK). Svoja dela je predstavil v publikacijah in na samostojnih in skupinskih razstavah v Sloveniji in v tujini. Udeležil se je umetniških rezidenc v Berlinu v Nemčiji in v Tainanu na Tajvanu. Njegova dela so v zbirki Umetnostne galerije Maribor in v privatnih zbirkah v New Yorku v ZDA in v Sloveniji.



Modell, 2015, brizgalni tisk, aludibond



CHURNOSOVA Elena

Rojena je leta 1975 v Sankt-Peterburgu. Leta 2007 je diplomirala iz slikarstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Opravila je tudi strokovni izpit Ministrstva za šolstvo in šport s področja vzgoje in izobraževanja. Je članica DLUM in Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov. V Sloveniji je živel in ustvarjala od leta 1999, leta 2019 se je pa odselila nazaj v Moskvo.



CIZL Nenad

Rojen leta 1980 v Mariboru. Diplomiral je na ALUO v Ljubljani. Že 20 let deluje na področju vizualnih komunikacij. Svojo pot je začel v mariborski agenciji Mediamix. Kasneje je bil umetniški direktor na agenciji Pristop. Od leta 2011 ima v Mariboru svoj oblikovalski in ilustratorski studio. Za svoja dela je prejel vrsto mednarodnih nagrad. Živi in ustvarja v Mariboru.



Portret črnolaske, 2017, akril, platno



Faust, 2019, gledališki plakat za SNG



COTIČ Viktor

Rodil se je leta 1885 v Trstu. Študiral je slikarstvo na dunajski akademiji (prof. Bacher in L'Allemand). Služboval je kot učitelj risanja v Zadru, v Mariboru in Ljubljani. Ukvarjal se je s scenografijo za gledališke in operne predstave. Poleg slikarstva se je ukvarjal z ilustracijo. Bil je med pobudniki za ustanovitev prvega mariborskega Umetniškega kluba Grohar, ki mu je nato pet let predsedoval. Med letoma 1931 in 1933 je bil član umetniškega kluba Brazda. Umril je leta 1955 v Ljubljani.

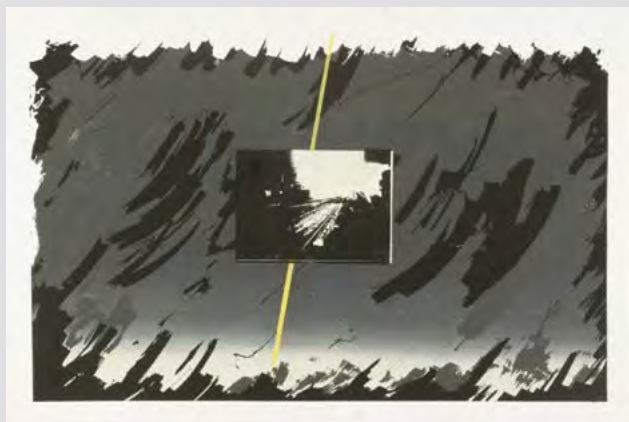


Prezbiterij stolnice, ok. 1923, lesorez, zbirka UGM



CURK Franc

Rodil se je leta 1949 v Ljubljani. Diplomiral je leta 1972 na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (prof. G. Stupica) in opravil tudi specialko na oddelku za konservatorstvo in preparatorstvo (prof. M. Šubic). Leta 1979 si je na Fakulteti za umetnost v Nišu doktoriral iz likovno-tehničnega nauka. Bil je zaposlen kot profesor na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (1974–1991), kot konservator v Narodnem muzeju v Nišu (1991–1999), medtem je tudi predaval na Visoki šoli za likovno in uporabno umetnost (1991–1993) ter na Akademiji za konservacijo umetnin, oboje v Beogradu (1994–1996), od 2001 predava na Fakulteti umetnosti v Nišu. Predstavlja se na samostojnih in skupinskih razstavah. Je aktiven član slovenskega, srbskega in evropskega konservatorskega društva ter zveze društev likovnih umetnikov Slovenije in Srbije. V DLUM se je včlanil konec sedemdesetih.



Noč na postaji, 1989, sitotisk, zbirka UGM



ČOBAL Bogdan

Foto: Maja Šivec

Rodil se je leta 1942 v izgnanstvu v Zrenjaninu, v Srbiji. Diplomiral je iz slikarstva na ALU v Ljubljani leta 1967 (prof. M. Sedej). Zaposlen je bil kot vodja reklame in aranžerske delavnice v blagovnici KVIK, nato kot učitelj likovnih predmetov na Srednji šoli za trgovinsko dejavnost. Pred upokojitvijo je bil vrsto let profesor za risanje, slikanje in likovno teorijo na Oddelku za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru. Njegov opus zastopata tako slikarstvo kot grafika in se pogosto prepletata. Od leta 1975 je član DLUM. Veliko je razstavljal in se udeleževal likovnih kolonij. Leta 2002 je prejel Glazerjevo listino, leta 2019 pa Glazerjevo nagrado za življenjsko delo. Živi in ustvarja v Mariboru.



Brbotanje, 2010, akril, platno



ČOBAL Ivan

Foto: Ivan Leskošek

Rodil se je leta 1926 v Planini pri Rakeku. Med letoma 1951 in 1952 je študiral kiparstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Zaposlil se je v Splošni bolnišnici v Mariboru. Ukvarjal se je s slikarstvom, z grafiko, s sgraffitom in z mozaikom. Od leta 1959 je bil član DSLU, pododbor Maribor. Od leta 1971 je vodil lastno razstavišče Mala galerija Ivana Čobala, kjer je gostil mnoge ustvarjalce iz Maribora in okolice. Umrli je leta 1995.

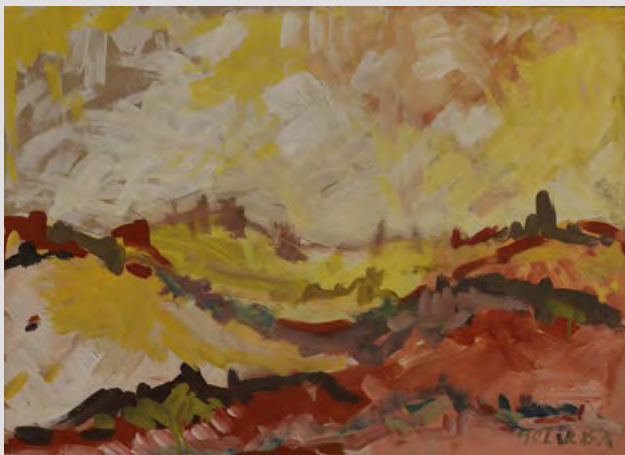


Portret B.V., 1962, olje, lesonit



ČOBAL Larisa

Rodila se je leta 1959 v Ljubljani. Leta 1984 je diplomirala na Pedagoški akademiji v Mariboru, na oddelku za likovno vzgojo (prof. L. Pandur, B. Golija, V. Gojkovič). Organizirala je več samostojnih razstav doma in v tujini. Udeležila se je tudi več likovnih kolonij.



Pokrajina, 1990, gvaš, karton



ČOBAL SEDMAK Vlasta

Rodila se je 1973 v Mariboru. Po končani gimnaziji se je vpisala na Akademijo za likovno umetnost v Ljubljani, smer kiparstvo in leta 1999 diplomirala (prof. Matjaž Počivavšek). Od leta 2001 je kot restavratorka zaposlena na Zavodu za varstvo kulturne dediščine Slovenije. Od leta 2016 tudi predava na Višji lesarski strokovni šoli v Mariboru, smer Oblikovanje materialov. Poleg restavracije in kiparstva danes njene aktivnosti segajo na področje svetlobnih instalacij v javnem prostoru, oblikovalske dejavnosti, scenografije, izdelave lutk, vodenje otroških taborov in likovnih delavnic. Živi in ustvarja v Rušah.

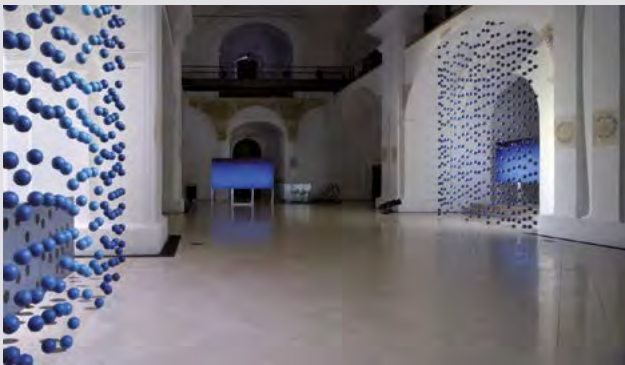


Klop »Trenutek«, leto 2019, beton, barvana kovina



ČRNČEC R. Natalija

Rodila se je leta 1972 v Mariboru. Leta 1996 je diplomirala na Oddelku za likovno umetnost na Pedagoški fakulteti v Mariboru. Sodelovala je na več skupinskih razstavah in pripravila vrsto samostojnih razstav. Pri svojem delu se osredotoča na problematiko barve in svetlobe, ki ju tematizira v prostorskih postavitvah in slikarskih delih. Zaposlena je kot profesorica likovne umetnosti na Prvi in II. gimnaziji Maribor. Svoja dela razstavlja samostojno in skupinsko. Živi in ustvarja v Mariboru.



Dar, 2019, instalacija, olje, platno, akril, stiropor, Minoritska cerkev Maribor



ČUFER Andrejka

Foto: Valter Leban

Rodila se je leta 1961 na Jesenicah. Leta 1985 je diplomirala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, na oddelku za kiparstvo. Ukvarja se pretežno s slikarstvom in z ilustracijo. Zadnja leta se udeležuje razstav predvsem z unikatnimi knjigami, ki jih obravnava kiparsko. Za svoje delo je prejela več domačih in mednarodnih priznanj. Med drugim je bila tudi članica DLUM, v okviru katerega je prejela leta 2002 nagrado DLUM. Živi in ustvarja v Vrbi na Gorenjskem.



Naslikanica, 2010, papir, lan, tuš, kolaž, barvni svinčniki, zbirka umetniških publikacij MGLC



ČUK Irena

Foto: Kori Žužek

Rodila se je leta 1964 v Mariboru. Sprva se je vpisala na študij likovne pedagogike na Pedagoški akademiji v Mariboru, po dveh letih se je vpisala na Akademijo likovnih umetnosti v Ljubljano, smer kiparstvo in diplomirala leta 1989 (prof. L. Vodopivec). Leta 1993 je končala še specialistični študij restavratorstva in konservatorstva (prof. F. Kokalj). Kot članica umetniške Skupine Mi je okoli leta 1990 večkrat razstavljala doma in v tujini. Za svojo restavratorsko delo je leta 1999 prejela Steletovo nagrado. Živi in ustvarja na Ptuju.



Razenje, 2005–2020, purpena



DANČ Ladislav

Rodil se je leta 1932 v Prosenjakovcih. Po diplomi na državnem učiteljskišču v Mariboru je diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (1959, prof. M. Sedej). Takrat je bil sprejet v DSLU, pododbor Maribor. Zaposlil se je na RTV Slovenija in ilustriral knjige Pomurske založbe ter založbe Borec, kasneje ustvarjal kot svobodni umetnik. Leta 1967 se je vrnil v Prekmurje in postal član skupine DHLM (Danč, Štefan Hauko, Lojze Logar, Franc Mesarič). V Beltincih in v Murski Soboti je poučeval likovni pouk. Umrli je leta 1979 v Murski Soboti.



Rdeče naslonjalo in on, 1970, mešana tehnika, lesnit, zbirka UGM



DOLENC Janko

Rodil se je leta 1921 v Mozirju. Obiskoval je Srednjo tehnično šolo za oblikovanje v Ljubljani, kiparski oddelek. Po drugi svetovni vojni je opravljal različne poklice, šele sredi šestdesetih let se je povsem posvetil kiparskemu ustvarjanju. Bil je član DSLU, pododbor Maribor. Umril je leta 1988 na Prevaljah.



Čakajoči, med 1970-1980, les, v zbirki KOK dr. Franca Sušnika Ravne na Koroškem



DREO Majda

Foto: Miloš Markelj

Rodila se je leta 1963 v Mariboru. Leta 1985 je absolvirala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Od takrat je članica DLUM, kateremu je predsedovala med letoma 2002–2003 kot prva ženska. Ukvarja se z grafičnim oblikovanjem in s slikarstvom, živi in ustvarja v Mariboru.



Spominček VI, 2002, mešana tehnika



DREV Marjan

Rodil se je leta 1955 v Celju. Diplomiral je na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost, smer kiparstvo in opravil tudi specialko (1982, prof. D. Tršar). Leta 2006 je zaključil magisterij iz likovne teorije in leta 2015 iz istega področja tudi doktoriral. Je avtor mnogih javnih plastik in cerkvenih kiparskih oprem. Od leta 1991 razvija teorijske koncepte novih paradigem v likovni umetnosti. Živi in ustvarja v Šentilju v Slovenskih goricah.



Par, 2000, žgana keramika



DUH Matjaž

Rodil se je leta 1957 v Mariboru. Po študiju likovne vzgoje in likovne pedagogike na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru je magistriral na Pedagoški fakulteti Sveučilišta na Reki ter doktoriral na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani. Zaposlen je na Pedagoški fakulteti v Mariboru kot redni profesor za specialno didaktiko na področju likovne umetnosti. Je član ZDSLJ in DLUM. Njegov zgodnejši ustvarjalni cikel so predstavljali opusi unikatnih grafik in računalniške grafike. V zadnjih letih se več ukvarja s slikarstvom. Za svoja likovna dela je dobil več nagrad in priznanj. Sodeloval je na več likovnih srečanjih doma in v tujini. Za seboj ima več kot sto skupinskih in samostojnih razstav doma in v tujini. Živi in ustvarja v Mariboru.



Portal III, 2017, mešana tehnika, akril, platno



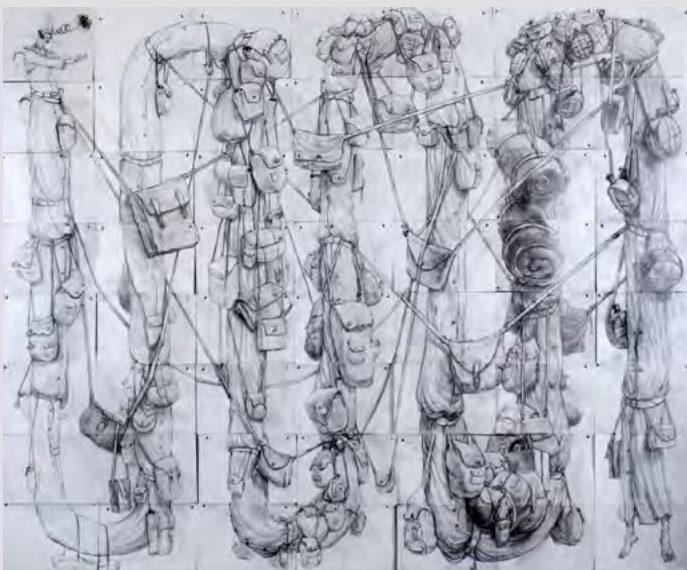
ERIČ Milan

Rodil se je leta 1956 v Slovenj Gradcu. Leta 1979 je diplomiral iz slikarstva na Akademiji likovnih umetnosti v Ljubljani in tri leta kasneje zaključil tudi slikarsko specialko (prof. J. Bernik). Od leta 2001 je redni profesor oblikovanja na ljubljanski akademiji. Je član DLUM in DLUL. Prvenstveno se ukvarja z animiranim filmom in ilustracijo. V soavtorstvu z Zvonkom Čohom je ustvaril risani film Poskušaj migati dvakrat (1981) in prvi slovenski celovečerni risani film Socializacija bika? (1998). Leta 1999 je prejel nagrado Prešernovega sklada in leta 2019 Jakopičevo nagrado. Živi in ustvarja v Ljubljani.



FAK Jana

Rodila se je leta 1979 v Mariboru. Leta 2006 je diplomirala na Visoki strokovni šoli slikarstva v Ljubljani. Ukvarja se s slikanjem, z ilustracijo in oblikovanjem. Njen navdih so japonski animirani filmi (Studio Ghibli), ljudje in živali. Rada se igra z živahnimi barvami, organskimi oblikami in preprostimi grafičnimi elementi, ki jih poskuša povezati v neločljivo celoto. Že več kot 10 let ustvarja digitalno. Razstavljala je v Sloveniji, Evropi in na Kitajskem. Živi in ustvarja v Mariboru.



Popotnik, 2008, svinčnik, papir



Stik (Contact), 2019, digitalna ilustracija



FALK Lučka

Foto: Branimir Ritonja

Rodila se je leta 1945 v Mariboru. Diplomirala je na Oddelku za likovno pedagogiko Pedagoške akademije v Mariboru. Zaposlena je bila kot restavratorka. Je članica DLUM, ZDLSU in RULIK. Predstavila se je na mnogih skupinskih in samostojnih razstavah. Sodelovala je na številnih likovnih kolonijah in ex temporih, prav tako je prejela že več nagrad za svoje delo. Nagrado DLUM je prejela trikrat (2005, 2011, 2014). Živi in ustvarja v Mariboru.



Avtoportret, 1999, oljel, platno, foto B. Ritonja



FARAZIN IPEK Aleksandra

Rodila se je leta 1981 na Ptuj. Diplomirala je na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru, Oddelku za likovno umetnost (prof. Oto Rimele). Dodatno se je izobraževala na poletni univerzi na Finskem (Helsinki Summer School 2011 / Collective Paintings Workshops). Je samozaposlena v kulturi, deluje na področju sodobne umetnosti, vizualne in konceptualne umetnosti, od klasičnega slikarstva do konceptualnih site-specific, land art-a in bio art-a, intermedijskih instalacij. Sodeluje na številnih skupinskih razstavah, izstopa 3. mednarodni triennale 2016, Istanbul, Turčija, kjer se predstavi z medijsko odmevno bio-organsko instalacijo ter na mednarodni razstavi ženske umetnosti KADEM "Once Per Annum: State, Body, Mind" 2019, Istanbul, Turčija. Živi in ustvarja na Ptuj.



Transcendence I, 2017, sitotisk, perorisba, akril, olje, platno



FERJANIČ Erna

Foto: Vito Korbar Zorin

Rodila se je leta 1955 v Celju. Diplomirala je iz likovne umetnosti na Pedagoški fakulteti. V Rogaški Slatini je aktivna organizatorica kulturniških prireditev in predana likovna pedagoginja. Ukvarja se s slikarstvom in z grafiko, občasno pa se je podala tudi v raziskovanje oblikovanja gline in lesa. Razstavlja samostojno in na skupinskih razstavah. Je članica več umetniških društev, med drugim tudi ZDLUS in DLUM. Živi in ustvarja v Rogaški Slatini.



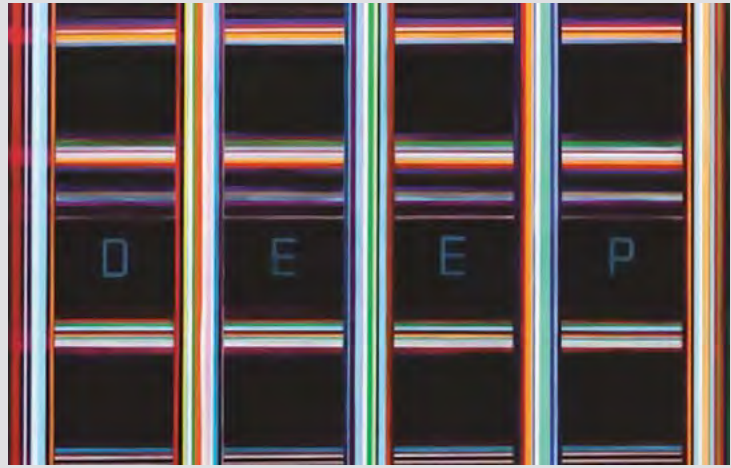
Sonce, 2010, mešana tehnika, platno



FIŠER Dušan

Foto: Srečko Trstenjak

Rodil se je leta 1962 na Ptuju. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, smer slikarstvo (prof. Metka Kraševc) in opravil tudi specialko (1991, prof. Emerik Bernard). Študijsko se je izpopolnjeval v Groeningenu, na Dunaju in v Parizu. Danes deluje kot vizualni umetnik, mentor, galerist, scenograf, profesor, kustos in oblikovalec. Za svoja dela je prejel več nagrad, med njimi tudi 3. nagrado na Majskem Salonu in grand prix ex-tempore v Piranu, oboje leta 1996. Živi in ustvarja na Ptuju.



Deep black, 2016, akril, platno



FOLTIN Jože

Rodil se je leta 1944 v Wilflingenu, v Nemčiji. Diplomiral je na Pedagoški akademiji v Mariboru, nato pa še na Pedagoški fakulteti v Ljubljani (prof. Z. Huzjan). Poučeval je na več osnovnih in srednjih šolah, pred upokojitvijo je bil ravnatelj na Osnovni šoli Markovci pri Ptuj. V njegovem opusu prevladujejo slikarska dela. Razstavljal je doma in v tujini. Za dosežke na likovnem področju je prejel več nagrad in priznanj, kot na primer oljenko Mestne občine Ptuj, nagrado DLUM, plaketo Zveze kulturnih društev Ptuj, priznanje sveta JSKD, izpostava Ptuj ter leta 2014 veliko oljenko Mestne občine Ptuj. Živi in ustvarja na Ptuj.



Korant, 2018, olje, platno, foto Srđan Mohorič



GÁBOR Zoltán

Rodil se je v Lendavi, leta 1922. Šolo je obiskoval v Zagrebu in nadaljeval v Budimpešti. Leta 1951 je diplomiral na Zagrebški akademiji likovnih umetnosti, postdiplomski študij je pa končal v Franciji. Bil je član ULUH-a od leta 1951. Živel je v Zagrebu, prijateljeval s Krstom Hegedušičem, Đurom Tiljakom, Vidom Mihičičem, vendar se je imel za lendavskega likovnega umetnika. Rojstnemu mestu je posvetil zgodovinski tabló z naslovom *Štirje letni časi*. Napisal je več knjig in študij o likovni umetnosti. Umril je v Zagrebu 2010.



Vnalis, 1986, sitotisk, papir, zbirka UGM



GRABROVEC Andrej – Gaberi

Rodil se je 1959 v Mariboru, kjer tudi obiskoval gimnazijo in leta 1985 diplomira na Visoki tehniški šoli za gradbeništvo. V sodelovanju s projektivno raziskovalnim birojem na Visoki tehniški šoli v Mariboru je pod vodstvom Boruta Pečenka in Vukašina Ačanskega idejno načrtoval in izdeloval načrte in makete za »forma vivo« v betonu. Leta 1986 je začel sodelovati z Livarno umetnin in Likovno akademijo v Zagrebu. Leta 1990 se je odločil za samostojni poklic in začel z izdelavo velike plastike v glini in mavcu ter jih začel odlivati v bron. Leta 1993 je ustanovil srednjeevropsko civilno pobudo Harfistično omizje. Leta 2000 je postavil javno skulpturo pred Karlovo univerzo v Pragi in tako ustanovil novi projekt sodelovanja starih evropskih univerz pod imenom Evropski univerzitetni mostovi. Leta 2001 je začel izdajati časopis »ga BERI« za nove odnose v tretjem tisočletju. Živi in ustvarja v Ljubljani, Mariboru, Zagrebu in avstrijskem Gradcu.



Historica, 2013, bron, lastnik Corvinova Univerza v Budimpešti, fotografija: Viljem Klemenčič



GAJSER Irena

Foto: Marjan Laznik

Rodila se je leta 1960 v Mariboru. Diplomirala in magistrirala je na Visoki šoli za risanje in slikanje v Ljubljani (prof. D. Slavec, M. Kos). Sodeluje na številnih slikarskih kolonijah in ex temporih. Razstavlja je na več kot 25 samostojnih in preko 90 skupinskih razstavah doma in v tujini. Bila članica IO ZDSLUI in predsedovala DLUM med letoma 2011–2019, prav tako je bila članica Umetniškega sveta DLUM in članica sveta Zavoda Koroške galerije likovnih umetnosti Slovenj Gradec. Za svoje delo je prejela več nagrad in priznanj, med drugim nagrado DLUM (2014). Živi in ustvarja v Mariboru.



Brez naslova (Rdeči cikel), 2014, kolaž



GALIČ Štefan

Foto: Ivan Leskošek

Rodil se je leta 1944 v Lendavi. Najprej je študiral slikarstvo na Pedagoški akademiji v Mariboru (prof. Maks Kavčič), nato je diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1971, prof. R. Debenjak) in opravil še specialko (1973, prof. Marjan Pogačnik). Zaposlil se je na osnovni šoli v Lendavi in nato na dvojezični srednji šoli, leta 1991 je postal samostojni kulturni delavec na področju likovne umetnosti. Takrat se je včlanil v DLUPP. Za svoje grafično delo je prejel vrsto nagrad doma in po svetu, njegova dela so v številnih umetniških zbirkah. Galičev atelje je bil leta 1998 razglašen za kulturnozgodovinski spomenik, ki se med drugim ponaša z etnografsko in domoznansko zbirko posvečeno Dolnji Lendavi. V Galeriji - Muzeju Lendava je od leta 2008 na ogled njegova spominska soba z grafikami in zbirko metuljev. Umrl je leta 1997 v Ljubljani.



GERM Gregor

Foto: Jože Macur

Rojen je 1973 v Mariboru. Po zaključeni II. gimnaziji je nadaljeval študij na Likovnem oddelku Pedagoške fakultete v Mariboru, kjer je diplomiral leta 2002. Zaposlen je na OŠ Leskovec pri Krškem, kot likovni pedagog. Živi in ustvarja na Senovem.



Fossil XX, 1989, barvni lesorez, zbirka UGM



4.6.20, 2020, akril, platno

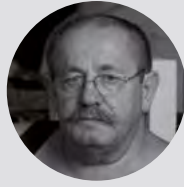


GOISNIKER Ivo

Rodil se je leta 1935 v Gornji Radgoni. Po poklicu je bil elektromehanic. S kiparjenjem se je začel ukvarjati v šestdesetih letih. Skulpture je oblikoval v različnih materialih, a najljubši mu je bil les. Med 1974 in 1976 se je strokovno izpopolnjeval na Pedagoški fakulteti v Mariboru (prof. V. Gojkovič). Udeležil se je številnih kiparskih kolonij doma in v tujini. Razstavljal je samostojno in skupinsko. Leta 1994 je prejel nagrado DLUM. Umril je leta 2011 v Mariboru.



Večplastna, 1979, lipov les, zbirka UGM



GOJKOVIČ Viktor

Foto: Branimir Ritonja

Rojen leta 1945 na Ptuju. Na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani je diplomiral iz kiparstva (1971, prof. D. Tršar) in nadaljeval na specialki za restavracijsko in konservatorsko (1973, prof. M. Šubic). Zaposlil se je kot restavracijsko in bil tudi profesor za plastično oblikovanje na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. Je eden od ustanovnih članov likovne skupine Grupa Junij (1970), s katero je sodeloval na številnih odmevnih razstavah doma in v tujini. Je član DLUM in ZDSLU. Je avtor številnih javnih plastik v severovzhodni Sloveniji. Za svoje delo je prejel številna priznanja in nagrade. Živi in ustvarja v Hajdini pri Ptuju.



Boris Pahor, 2019, bron



GOLEC Metka – Toni Soprano

Rojena v Mariboru leta 1972. Arhitekturo je študirala na Tehnični univerzi v Gradcu med letoma 1991–1995, med letoma 1996–1997 je absolvirala Šolo za umetniško fotografijo Friedl Kubelka na Dunaju, med letoma 1998–2003 je pa absolvirala študij slikarstva in fotografije na Akademiji za likovno umetnost Dunaj (MA). Skupaj z Miho Horvatom sta od leta 2000 delovala v avtorski navezi son:DA, sodita med zanimivejše in plodnejše ustvarjalce, ki sta se samostojno in skupinsko predstavljala na vseh pomembnejših likovnih institucijah, manifestacijah in festivalih sodobne umetnosti, doma in v tujini. Ustvarjala sta na področjih računalniške risbe, audio-video performansa, interaktivne zvočne konstelacije, site-specific instalacij in do performativne večmedijske situacije. Živi in ustvarja v Mariboru.



Avtoportret, 2020, risba z računalniško miško



GOLIŠA Bojan

Foto: Ivan Leskovšek

Rodil se je leta 1932 v Mariboru. Leta 1954 je diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, nato v dveh letih opravil grafično specialko (prof. B. Jakac). Leta 1957 je študijsko potoval na Japonsko. Po vrnitvi se pridruži DSLU, pododbor Maribor. Leta 1960 se je zaposlil kot učitelj risanja na Osnovni šoli v Kamnici pri Mariboru, nato na Mariborskem učiteljišču in na Pedagoški gimnaziji. Bil je med prvimi profesorji na Pedagoški akademiji, kasneje Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. Njegov ustvarjalni opus je temeljil na grafiki, ki jo je nenehno raziskoval in prilagajal likovnemu izrazu. Umrli je leta 2014 v Lenartu.



Delo na riževem polju, 1959, barv. lesorez, zbirka UGM



GOLIJA Darko

Rodil se je leta 1965 v Mariboru. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer kiparstvo (1989, prof. S. Tihec, L. Vodopivec) in nato opravil še specialko (1993). Leta 2001 je bil na študijskem izpopolnjevanju v Cité Internationale des Arts v Parizu. Zaposlen je kot redni profesor kiparstva na Oddelku za likovno umetnost na Pedagoški fakulteti v Mariboru. Med letoma 1991 in 1995 je bil član Skupine Mi, od leta 1990 je član DLUM in DLUL, od leta 2010 pa tudi International Sculpture Centre (New Jersey, ZDA). Razstavlja, sodeluje na kiparskih simpozijih in kolonijah ter se udeležuje kiparskih natečajev. Njegovo kiparstvo odlikuje širok nabor materialov, obvladovanje monumentalnih in malih dimenzij, skrbno pretehtan odnos med prostorom in kiparskim delom. Živi in ustvarja v Mariboru.



Dokaz, 2002, varjena kovina, jeklene cevi, barva, foto Damjan Švarc



GLOB Franjo

Rodil se je leta 1913 v Prevaljah. Likovno se je začel izobraževati v kiparskem oddelku Tehniške srednje šole v Ljubljani (prof. F. Kralj), leta 1937 je diplomiral iz slikarstva na šoli za umetno obrt in na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu (prof. Mujadžić, Kljaković, Krizman), kasneje je Dunaju končal še tečaj restavriranja. Bil je član umetniških skupin Brazda in Gruda. Septembra 1941 je bil v Domžalah ustreljen kot talec.



Koča pri treh ribnikih, okoli 1939, olje, platno, zbirka UGM



GRAJFONER Samuel

Foto: Branimir Ritonja

Rodil se je leta 1962 v Mariboru. Diplomiral je na ALUO v Ljubljani, smer kiparstvo (1990, prof. L. Vodopivec), nato grafično specialko (prof. B. Suhy). Večkrat se je izpopolnjeval v tujini, na Akademiji Minerva v Groningenu, v Block Printmaking Studios v Londonu, na Cité Internationale des Arts v Parizu in Printmakers Workshop v Edinburghu. Je prejemnik Glazerjeve listine za dosežke na področju kulture (2005, Maribor). Njegov opus obsega grafike, risbe, kiparska dela, instalacije, njegova grafična dela so pa vključena v številne umetniške zbirke, med drugimi v dunajski Albertini. Je redni profesor za grafiko in risbo na Oddelku za likovno umetnost na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. Med letoma 1987 in 1994 je bil član Skupine Mi, od leta 1990 je član ZDSLU in DLUM. Živi in ustvarja v Mariboru.



Nič, 2019, gravura, papir



GRANDOVEC Nataša

Rodila se je leta 1973 v Mariboru. Izobraževala se je na Metropolitan University v Londonu in Nova Scotia College of Art and Design v Halifaxu na Novi Škotski v Kanadi. Razstavlja od leta 1998 po vsem svetu. Leta 2008 je prejela prvo nagrado na natečaju Evropa Donna. Je članica DLUM in DOS (Društvo za oblikovanje Slovenije). Ukvarja se predvsem z oblikovanjem nakita, pri čemer uporablja različne tehnike. Vodi tudi delavnice emajliranega nakita. Živi in ustvarja v Mariboru.



Broška Continuum, 2020, titan, srebro



GRAUF Stojan

Foto: Igor Unuk

Rodil se je leta 1958 v Mariboru. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1983, prof. G. Gnamuš). Od leta 1987 ima status samostojnega umetnika. Dela tudi kot restavrator zidnih poslikav. Pri slikanju uporablja različne medije in materiale, ki jih pripravlja sam in so večinoma organske sestave. Je član ZDSLU in DLUM. Razstavlja doma in v tujini. Prejel tudi številne nagrade in priznanja. Živi in ustvarja v Mariboru.



Zločin v koči, 2016, mešana tehnika, papir



GROŠELJ Andrej

Rodil se je leta 1947 v Lešah nad Prevaljami. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer kiparstvo (1970, prof. S. Tihec). Bil je član DLUM. V Prevaljah je na osnovni šoli poučeval likovni pouk, vse do upokojitve leta 2008. Pripravil je sedemnajst samostojnih razstav, sodeloval na več skupinskih razstavah in simpozijih doma in v tujini. Prejel je veliko Prežihovo plaketo za ustvarjalno in pedagoško delo. Umrl je leta 2011 v Dobji vasi.



Mala plastika, 1983, žgana glina, zbirka UGM



GRUDEN Aleksandra Saška

Foto: Matevž

Rodila se je leta 1970 v Mariboru. Diplomirala je na Akademiji za likovno umetnost (najbrž ALUO) v Ljubljani, smer kiparstvo (2005, prof. J. Barši). Ustvarja na področjih kiparstva, prostorske instalacije, videa, performansa in fotografije. Na Visoki šoli za uporabno umetnost Famul Stuart v Ljubljani je poučevala kiparstvo (2003–2013). Bila je umetniška vodja kiparskih simpozijev ter razstavnih programov pri MKC Maribor ter Centralni postaji, vodila je plemične okrogle mize (Čajanka za umetnost, O:MIZA), za RTV Slovenija pripravlja prispevke s področja kulture, piše članke za revijo Likovne besede. Aktivno soustvarja slovenski likovni prostor, svoja dela predstavlja doma in v tujini. Od leta 2006 ima status samostojne ustvarjalke na področju kulture. Živi in ustvarja v Mariboru.



GVAJC Anton

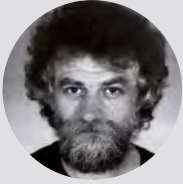
Rodil se je leta 1865 v Ljubljani. Leta 1886 je študiral na Dunaju najprej stavbno tehniko nato slikarstvo (prof. Labeman, Schmidt, Eisenmenger, Griepenker, Trenkwald). Zaposlen je bil kot učitelj risanja v Gorici (1895), Trstu (1919), Mariboru (1920). Od leta 1920 je bil član Umetniškega kluba Grohar, kjer je bil sprva podpredsednik in nato predsednik. Med letoma 1931 in 1933 je bil član umetniškega kluba Brazda. Razstavljal je v Ljubljani, Gorici, Mariboru, Hodoninu, Zagrebu in Beogradu ter Sofiji. Umrli je leta 1935 v Brežicah.



»Moje ime je telo«, 2019, print, cerada, Oslip, Avstrija

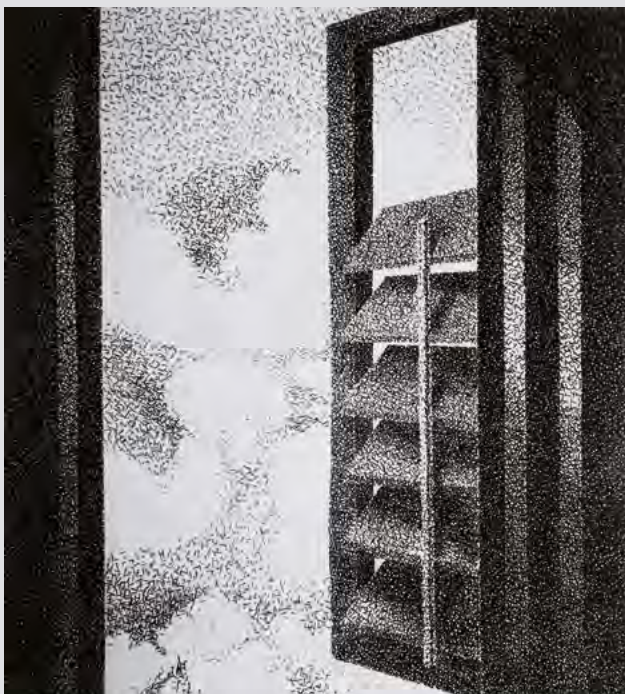


Vresje, ok. 1930, olje, platno, zbirka UGM

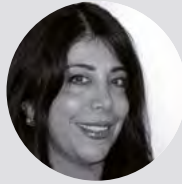


HAJNC Miroslav

Rodil se je leta 1955 v Zgornji Vižingi. Leta 1977 je diplomiral na likovni smeri Pedagoške fakultete v Mariboru. Imel je status samostojnega ustvarjalca na področju kulture. Ukvarjal se je s slikarstvom, risbo, videom in fotografijo. Zanimali so ga eksistenčni in psihološki problemi različnih verskih sistemov in filozofskih šol, s poudarkom na budizmu in tibetanski mistiki. V likovnem izrazu je nenehno preizpraševal in veliko eksperimentiral v različnih tehnikah in medijih. Pomembnejše razstave: Galerija likovnih umetnosti, Slovenj Gradec (Opus Alchymicum, 2001), Miheličeva galerija, Ptuj (Opus Alchymicum, 2002), Galerija DLUM (Minljivost, 2003), Galerija Media Nox (Exodus, 2004). Leta 2002 je prejel nagrado DLUM. Živel je in ustvarjal v Radljah ob Dravi. Umril je leta 2005. Njegova dela hrani Koroška galerija likovnih umetnosti, Slovenj Gradec.



Zrak, Opus Alchymicum, 2002, grafit, papir

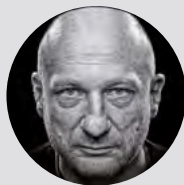


HEDAYATI BIJOL Azita

Rodila se je leta 1966 v Teheranu, v Iranu. Leta 2000 je diplomirala iz slikarstva na univerzi Islamic Azad v Teheranu. Do selitve v Slovenijo, pred dvema desetletjema, je poučevala na osnovni šoli v Teheranu. Živela je na Bledu, v Bohinju, Kamniku, sedaj pa živi in ustvarja na Pragerskem. Od 2004 razstavlja v Sloveniji in v tujini. Živi in ustvarja na Pragerskem.



Akt, 2018, olje, platno



HERGOLD Peter

Foto: Tomo Jeseničnik

Rodil se je leta 1966 v Slovenj Gradcu. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1996, prof. G. Gnamuš). Likovno vzgojo poučuje na Šolskem centru v Slovenj Gradcu. Je član DLUM in Kulturnega društva Jože Tisnikar. Samostojno razstavlja in se udeležuje skupinskih razstav. Za svoje delo je prejel več nagrad, med njimi priznanji Občine Radlje ob Dravi (1998) in Občine Slovenj Gradec (1999). V njegovih delih najdemo od klasičnih na videz preprostih akvarelov do zapletenejših konceptualnih umetniških stvaritev. Živi in ustvarja v Slovenj Gradcu.



Scena s plaže, 2008, akril, platno, foto Tomo Jeseničnik



HODNIK Valentin

Rodil se je leta 1896 v Stari Fužini na Gorenjskem. Po študiju kiparstva na Strokovni obrtni šoli v Ljubljani (prof. Repič) je nadaljeval na zagrebški akademiji na oddelku za slikarstvo (prof. Kovačević, Vanka). Med letoma 1923–24 je bil član Umetniškega kluba Grohar. Vrnil se je v Staro fužino in upodabljal predvsem gorsko motiviko v realističnem slogu. Umrli je leta 1935 v Stari Fužini.



Triglav iz Velega polja, 1935, olje, platno, zbirka Gorenjskega muzeja



HOJNIK Cvetka

Foto: Bollér Kriszta, Bokréta

Rodila se je leta 1963 v Murski Soboti. Diplomirala je na Naravoslovnotehnični fakulteti Univerze v Ljubljani, oddelek za tekstilstvo (prof. D. Slavec). Študirala je tudi na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (prof. Gorenc, Vogelник). Leta 2016 je magistrirala na Šoli za risanje in slikanje v Ljubljani. Likovno je opremila tudi vrsto umetniških knjig. Je članica DLUM, ZDSLU, Avstrijskega društva likovnih umetnikov ter Društva mednarodnih svobodnih umetnikov. Za svoje ustvarjanje je prejela več nagrad, med drugim tudi nagrade DLUM v letih 2006, 2014 in 2019. Živi in ustvarja v Lendavi.



The dark side of the Moon III, 2017, barva, les



HORVAT Jože – Jaki

Foto: Lojze Adamič

Rojen je bil leta 1930 v Murski Soboti. Velja za najuspešnejšega predstavnika slovenskih samorastnikov. Slikati je začel že v gimnaziji, prvič pa je svoja dela razstavil leta 1955 v Varaždinu. V začetku šestdesetih let se je izobraževal pri nemškem grafiku Hapu Griesshaberju. Študijsko je potoval po Evropi in ZDA. Uveljavil se je tudi kot oblikovalec tekstila, tapet, ročno izdelanega papirja, keramičnih ploščic, stekla, kovin in zlata. Za svoje likovno delo je prejel številna priznanja in nagrade. Njegova dela se nahajajo v zasebnih in javnih zbirkah doma in po svetu. Večji del življenja je ustvarjal v Nazarjah v Savinjski dolini. Umrli je leta 2009.



Pomladno brstenje, 70-eta, voščenske, papir



HORVAT Vera

Rojena je v Brežicah leta 1906. Diplomirala je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani leta 1948. V letih od 1949 do 1963 je bila odlična likovna pedagoginja v Murski Soboti. Nihče izmed njenih učencev ne more pozabiti požrtvovalnega prenašanja njenega znanja mladim rodovom. Prav gotovo je po svoje prispevala k temu, da danes premore naša pokrajina sorazmerno veliko število šolanih likovnikov umetnikov. (Povzeto po mag. Franc Obal) Njena dela hranijo: Pomurski muzej in Pokrajinska in študijska knjižnica v Murski Soboti, ter Posavski muzej v Brežicah. Umrla je v Kopru leta 2000.



Pokrajina, 1960, olje, platno, zbirka PMMS, foto Tomislav Vrečič (PMMS)



HORVAT Miha – son:DA – 004

Rodil se je leta 1976 v Mariboru. Diplomiral je iz etnologije in kulturne antropologije na Filozofski fakulteti v Ljubljani in magistriral iz umetnosti - novih medijev na Univerzi za uporabne umetnosti na Dunaju. Od leta 2009 je pravni zastopnik Ustanove Fundacija Sonda, soustanovitelj Transnacionalne gverilske umetniške šole in od 2013 odgovorna oseba interdisciplinarnega laboratorija GT22. Med leti 2012-2015 je vodil programsko ekipo Kina Udarnik, med 2016-2018 je bil kurator Mednarodnega festivala računalniških umetnosti. Polje njegovega umetniškega ustvarjanja so uprizoritveni prostori, gledališke scenografije in svetloba oziroma medijske skulpture ter prostorsko-konceptualne intervencije. Avtorska naveza son:DA se je samostojno in skupinsko predstavila na pomembnejših likovnih in gledaliških institucijah, prostorih, manifestacijah in festivalih sodobne umetnosti, doma in v tujini. Živi in ustvarja v Mariboru.



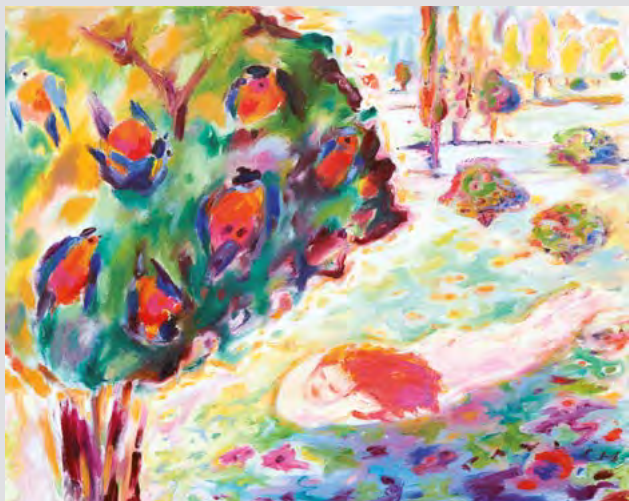
Room Nr_9000.psd , 2005, risba z računalniško miško



HOUŠKA PAVLIN Milena

Foto: Instant Foto Maribor

Rojena je leta 1944 v Ljubljani. Leta 1965 je diplomirala na likovnem oddelku Pedagoške akademije v Mariboru (prof. Maks Kavčič, prof. Lajči Pandur). Leta 1970 je diplomirala na Biotehniški fakulteti v Ljubljani. Razstavljala je samostojno in na skupinskih razstavah doma in v tujini, se udeleževala slikarskih kolonij, izdajala je koledarje z lastnimi motivi, ilustrirala knjige in slikala na keramiko. Ustvarja v tehniki akvarela in olja. Je aktivna članica DLUM in Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov ter Zveze avstrijsko-slovenskega prijateljstva. Njena dela govorijo o harmoniji in disharmoniji narave in človeka, svarijo pred grobimi posegi v zakonitosti narave in pred katastrofalnimi posledicami teh nekontroliranih posegov. Živi in ustvarja v Mariboru.



Pojoči grm, 2017, olje, platno, foto Branimir Ritonja



HRIBAR Borut

Rodil se je leta 1907 v Ljubljani. Bil je kipar samouk. Leta 1939 je razstavljal z Brazdo in med letoma 1945–55 z DSLU, pododbor Maribor. Umrli je leta 1983.



Portret kmetice, 1951, patiniran mavec, zbirka UGM



HUZJAN Zdenko

Rodil se je leta 1948 v Lendavi. Diplomiral je na Akademiji likovnih umetnosti v Ljubljani, smer slikarstvo (1972, prof. Gabrijel Stupica) in opravil specialko za slikarstvo (1974, prof. Janez Bernik). Na isti univerzi je leta 1988 pridobil Priznanje pomembnih umetniških del. V naziv rednega profesorja za slikanje in risanje na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani je bil imenovan leta 1997. Deluje kot slikar, grafik, kipar in pesnik. Predstavil se je na več kot 120 samostojnih razstavah, od tega na 6 retrospektivnih. V osemdesetih letih je bil član DLUM. Živi in ustvarja v Ljubljani.



Ozemljitev I., 1985, olje, platno



ILJAZI Senad

Rodil se je leta 1981 v Dobridolu v Makedoniji. Leta 2007 je diplomiral iz slikarstva na Likovni akademiji v Tetovu (prof. N. Bequiri). Leta 2008 se je preselil v Maribor. Prvo razstavo je imel v Galeriji Media Nox, nato 2009 dvakrat v Blaues Atelier v Gradcu, predstavil se je tudi na številnih skupinskih razstavah v okviru tetovske akademije in na razstavi Vabljeni mladi v okviru DLUM. Leta 2010 je prejel drugo nagrado DLUM. Je član DLUM in ZDSLU. Živi in ustvarja v Mariboru.



Zlata sredina I., 2019, mešana tehnika, platno



IPAVEC Jože

Foto: Miro Vrečko, arhiv Zdenke Voga

Rodil se je leta 1910 v Šentjurju. Pred drugo svetovno vojno je bil scenograf v mariborskem gledališču. Leta 1950 je bil sprejet v članstvo DSLU, pododbor Maribor. Leta 1952 se je preselil v Zagreb, kjer se je zaposlil v Hrvaškem narodnem gledališču kot glavni slikar. Postal je član združenja hrvaških likovnih umetnikov. S hrvaškimi umetniki se je redno udeleževal skupinskih razstav. Samostojno je razstavljal po letu 1972, med drugim tudi v ZDA. Po upokojitvi leta 1976 je ostal še nekaj časa v Zagrebu, vse pogosteje pa se je vračal v rodni Šentjur in se končno tukaj stalno naselil. Umril je leta 1998.



JAKOB Karel

Rojen 1908 v Lipovcih. Leta 1932 se je vpisal na umetniško akademijo v Zagrebu (prof. L. Babić, M. Tartaglia). Pred vojno je poučeval likovni pouk na gimnaziji v Murski Soboti, leta 1946 se je preselil v Ljubljano, kjer je poleg pedagoškega dela in ateljejskega slikanja skupaj s slikarjem Rajkom Slapernikom vodil risarsko šolo Ivan Rob. V krog slovenske likovne umetnosti je vstopil leta 1938 z udeležbo na reprezentativni razstavi likovnih umetnikov v Mariboru. Sicer je največkrat razstavljal s Francem Kuharjem, Lajčijem Pandurjem in Ludvikom Vrečičem, ki so tvorili pomursko likovno četverico najstarejših akademsko izobraženih ustvarjalcev. Umril je leta 1981 v Ljubljani.



Slivniško jezero, 1990, akvarel, foto Robert Gajšek



Prekmurska krajina, ok. 1965, olje, platno, zbirka UGM



JAVERNIK Andreja

Rojena v Mariboru leta 1974. Po končani gimnaziji, je nadaljevala svoje šolanje na Pedagoški fakulteti v Mariboru, na oddelku za likovno umetnost. Kot profesorica likovne umetnosti, se je zaposlila na eni izmed mariborskih osnovnih šol, kjer poučuje že dvajseto leto. Udeležuje se različnih strokovnih izobraževanj, skupinskih slikarskih srečanj, kolonij in razstav. Do sedaj je imela 12 samostojnih razstav, ter več kot 30 skupinskih, doma in v tujini (Hrvaška, Avstrija, Luksemburg). Živi in ustvarja v Mariboru.



JELENC Marjan

Foto: Branimir Ritonja

Rodil se je leta 1949 v Mariboru. Leta 1974 je na Akademiji likovnih umetnosti v Zagrebu diplomiral iz slikarstva (prof. M. Stančić), tam končal grafično specialko (prof. A. Kinert), leta 1976 magistriral iz grafičnega oblikovanja. Med študijem je poučeval na Pedagoški gimnaziji v Zagrebu, po študiju pa kot likovni pedagog na III. gimnaziji v Mariboru. Od leta 1974 je član DLUM, ZDSLU, likovnih ustvarjalcev INSEA. V 40. letni dobi članstva v DLUM je opravljal vse vrste funkcij, med 1982-86 je bil predsednik, ob tem tudi član Sveta UGM. Predstavlja se na samostojnih in skupinskih razstavah doma in v tujini. Znan je kot slikar, grafik, risar, avtor knjižnih ilustracij in oprem, grafičnih in kaligrafskih podob, karikatur, stenskih poslikav itd. Živi in ustvarja v Mariboru.



Trave, 2018, akril, platno



Srečanje, Miran Žmavc in Marjan Jelenc, 2013, olje, platno, foto Branimir Ritonja



JERAJ Zmago (Zmagoslav)

Foto: Branimir Ritonja

Rodil se je leta 1937 v Ljubljani. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani in Beogradu, smer slikarstvo (1960, prof. Zora Petrović), opravil je tudi slikarsko specialko (1976, prof. G. Stupica). Izpopolnjeval se je na Homeseay Collegeu v Londonu (1969) in v Sovjetski zvezi (1971). Poučeval je na osnovni šoli v Črnomlju in Mariboru, od leta 1996 je bil profesor ALU v Ljubljani. V njegovem obširnem opusu so dela najrazličnejših zvrsti umetnosti od slikarskih del, risb, grafik do fotografije. Bil je član DLUL, DLUM, Saveza likovnih umetnika Jugoslavije in Fotokluba Maribor. Je prejemnik številnih priznanj in nagrad. Leta 2009 je prejel Prešernovo nagrado za življenjsko delo. Umrli je leta 2015 na Ptuju.



Brez naslova, ok. 1988, akril, platno, zbirka UGM



JERIČ Rado

Rodil se je leta 1948 v Mariboru. Diplomiral je iz slikarstva na Akademiji za likovno umetnost (prof. K. Meško). Je avtor scenskih postavitvev in poslikav javnih prostorov. Za svoja dela je prejel več priznanj in nagrad. Njegova dela so razkropljena po vsem svetu. Od leta 1983 je aktiven član DLUM, več let je bil tudi uspešen predsednik. Samostojno in skupinsko je razstavljal na mnogih razstavah doma in v tujini. Že desetletje organizira na umetniški domačiji Soraj slikarske taborne, kresovanja in razstave. Živi in ustvarja v Pernici pri Mariboru.



Sorajski razgled, 2019, akril, platno



JERKOVIČ Zdravko

Foto: Zdravko Kokanovič

Rodil se je leta 1962. Sprva je študiral na oddelku za likovno umetnost na Pedagoški fakulteti v Mariboru, nato diplomiral na Akademiji likovnih umetnosti v Ljubljani, smer kiparstvo (1992, prof. L. Vodopivec). Med letoma 1987 in 1994 je bil član Skupine Mi, od leta 1992 je član ZDSLU in DLUM. Zaposlen je bil kot učitelj likovne umetnosti na gimnazijah v Mariboru in v Rušah, od leta 2007 pa je deloval kot grafični oblikovalec. Udeležuje se umetniških simpozijev in kolonij ter razstav doma in v tujini. Živi in ustvarja v Mariboru.



Več kot beseda 3, 1991, kovičena pločevina



JIŘAK Karel

Rodil se je leta 1897 v Oplotnici na Pohorju. Leta 1927 je diplomiral iz slikarstva na zagrebški Akademiji za umetnost in obrt. Med obema vojnama je poučeval na državni realni gimnaziji v Ptuju in Mariboru. Leta 1931 je sodeloval pri ustanovitvi umetniškega kluba Brazda in leta 1933 kluba Petorica. Leta 1938 je odprl zasebno slikarsko šolo v Mariboru. Leta 1943 se je preselil v Bruck na Muri in se zaposlil na tamkajšnji realki. Bil je član zgornještajerskega likovnega društva. Umrl je leta 1982 v Brucku na Muri.



Krajina I, 1943, olje, platno, zbirka UGM



JUHART Natalija

Rodila se je leta 1992 na Ptuju. Leta 2018 je zaključila magistrski študij Likovne pedagogike na Univerzi v Mariboru pri prof. dr. Janezu Balažicu in Aleksandru Červeku. Leta 2019 je, prav tako z odliko, zaključila še magistrski študij grafike na ALUO v Ljubljani pri profesorju mag. Branku Suhyju. Prejela je nagrado odličnosti za grafiko na Japonskem natečaju Utazu Art Award Biennale 2018, priznanje Bienala slovenske grafike Otočec/Novo mesto 2018 in Prešernovo nagrado ALUO UL 2017/2018 za cikel sedmih grafik posvečen Benetkam. Živi in ustvarja v Mariboru.



Zbrana zbirka, 2018, jedkanica, barvna akvatinta, suha igla



JURIČ Jožef

Rodil se je leta 1953 v Mariboru. Leta 1978 je diplomiral na katedri za likovno pedagogiko na Pedagoški akademiji v Mariboru. Istega leta se je zaposlil kot likovni pedagog v OŠ Dušana Flisa v Hočah. Leta 1997 je na Pedagoški fakulteti v Mariboru pridobil strokovni naziv profesor likovne pedagogike. Od leta 1996 je opravljal delo ravnatelja na OŠ Rače. Ob svojem pedagoškem delu je bil vseskozi aktiven likovni ustvarjalec. Od leta 2005 do 2011 je bil mentor likovne sekcije KUD Angel Besednjak v Mariboru. Od leta 2016 je upokojen. Živi in ustvarja v Mariboru.



Stvarjenje, 2004, akril, platno



KANTARDŽIĆ Narcis

Rodil se je leta 1958 v Derventi, v BIH. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Sarajevu leta 1982 (prof. M. Čorović). Konec osemdesetih je postal asistent in vpisal podiplomski študij slikarstva in restavratorstva. Bil je član skupine Zvono, ki je delovala do leta 1992. Od leta 1994 živi in ustvarja v Celju. Razstavlja samostojno in na preglednih razstavah sodobne umetnosti v bivši Jugoslaviji v tujini. Udeležuje se slikarskih in kiparskih kolonij ter je prejel številne slovenske nagrade za slikarsko ustvarjanje. Poleg slikarstva in kiparstva se je ukvarjal z videom, instalacijo, scenografijo in performansom, zadnja leta pa je predan slikanju in grafiki. Živi in ustvarja v Celju.



Brez naslova, 2002, olje, platno



KAPŠ Petra

Rodila se je leta 1975 v Mariboru. Je magistra filozofije, piska in kuratorica, v prvi vrsti pa umetnica in raziskovalka na področju zvoka in slušne percepcije ter poetičnega performansa. Deluje pod umetniškim imenom OR poiesis. V njenem delu je ob zvočno-digitalni dimenziji v ospredju tudi fizična prisotnost telesa. Živi in ustvarja v Mariboru.



Uho v vrtovih tišin, stranske ulice... Maribor, 2016, zvočna knjiga, zbirka UGM



KASIMIR Alojz

Rodil se je leta 1852 na Dunaju. Izučil se je za knjigoveza, izvajal različna umetno-obrtna dela. Bil je izjemen v slikanju in fotografiranju panoram. V likovno umetnost je vpeljal tudi svoje otroke, Luigija, Elso in Sylvijo. Živel je med Ptujem in Gradcem. Bil je član Društva nemških umetnikov v Rimu in Združenja štajerskih upodablajočih umetnikov, s katerimi je razstavljal v Gradcu. Njegova dela hranijo v graškem Slikovnem in tonskem arhivu in v Zgodovinskem arhivu Ptuj ter Pokrajinskem muzeju Ptuj. Umrl je leta 1930 na Dunaju.



KASIMIR Luigi

Rodil se je leta 1881 na Ptuju. Za likovno umetnost ga je navdušil oče Alojzij. Študiral je na umetniški akademiji na Dunaju (prof. W. Unger). Uveljavil se je predvsem kot grafik. Podobno kot oče je upodabljal prostrane vedute pokrajin in mest. Najbolj znane so jedkanice Ptuja, Ljubljane, Haloz, San Francisca in predvsem New Yorka. Umrl je leta 1962 na Dunaju.



Ptuj, ok. 1895, litografija, papir, objavljeno v *Pettau und seine Umgebung*, Josef Felsner, 1895



Ptuj, ok. 1910, jedkanica, papir, zbirka UGM



KAVČIČ Maks

Rodil se je leta 1909 v Zgornjem Porčiču v Slovenskih goricah. Leta 1937 je diplomiral iz slikarstva na zagrebški likovni akademiji (prof. Marino Tartaglia). Po vrnitvi v Maribor se je vključil v umetniško društvo Brazda. Ob pedagoškem delu, najprej je poučeval na učiteljskišči, zatem pa na likovnem oddelku Pedagoške akademije, se je poklicno ukvarjal tudi s scenografijo in restavracijami. Leta 1949 je opravil še specialko za konservatorstvo in restavracijami v Pragi. Leta 1970 je prejel nagrado Prešernovega sklada. Umrl je v Mariboru leta 1973.



Godec, 1969, olje, platno



KAVČIČ Metka

Foto: Branimir Ritonja

Rodila se je leta 1960 v Mariboru. Po študiju likovne vzgoje na Pedagoški fakulteti v Mariboru je leta 1987 diplomirala na ALU v Ljubljani, smer kiparstvo in opravila specialko za konservatorstvo in restavracijami (1990, prof. F. Kokalj). Leta 1998 se je strokovno izpopolnjevala na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts v Parizu. Med letoma 1989 in 2000 je bila zaposlena v Pokrajinskem muzeju Ptuj, nato kot samostojna ustvarjalka na področju likovne umetnosti. Je večkratna prejemnica nagrade DLUM (1997, 2003, 2013, 2018) in ZDSLU (2010, 2016). Njen kiparski opus obsega dela v tradicionalnih kiparskih materialih in motivih ter prostorske postavitve in kiparske cikle, ki presegajo ustaljene poglede na kiparstvo. Živi in ustvarja v Mariboru.



Babilonski vrtovi, 2017, varjena pločevina



KETIŠ Milan

Foto: Ananda Süß

Rodil se je leta 1992. Magistriral je leta 2017 na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, smer slikarstvo. Bil je na študentski izmenjavi na akademiji v Helsinkih. V svojem delu uporablja različne medije in tehnike, s katerimi raziskuje človekov odnos do sebe, narave in duhovnosti. Razstavljal je na več skupinskih in samostojnih razstavah v Sloveniji in v tujini. Živi in ustvarja v Zg. Ščavnici pri Sv. Ani.



Ogledalo duše, 2020, akril, pesek, platno



KIRÁLY Ferenc

Foto: družinski arhiv

Rodil se je leta 1936 v Dolnjem Lakošu. Po končani Šoli za oblikovanje v Ljubljani se je vpisal še na Akademijo za likovno umetnost (prof. F. Smerdu). Diplomiral je na zagrebški Akademiji za likovno umetnost leta 1964 (prof. F. Kršinić). Sprva je poučeval likovno umetnost, od leta 1973 je bil dvajset let vodja Galerije-Muzeja Lendava ter pobudnik in umetniški vodja Mednarodne likovne kolonije. Ustvaril je vrsto javnih lesenimi skulptur, sicer njegovo delo obsega vse od slikarstva do vlivanja bron. Leta 2005 je dobil nagrado Munkácsy.



Popek, 1989, terakota, zbirka Galerije Murska Sobota

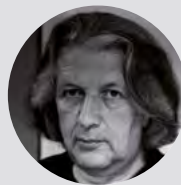


KIRBIŠ Dušan

Rodil se je leta 1953 na Jesenicah. Diplomiral je leta 1978 iz slikarstva na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, do leta 1982 je opravil še slikarsko in grafično specialko. Izpopolnjeval se je na Hochschule der Künste v Berlinu, kjer je študiral pri Georgu Baselitzu in Karlu Horstu Hödickeju. Leta 1990 je bival in delal v New Yorku. Od 1990 poučuje na oddelku za tekstilno tehnologijo Fakultete za naravoslovje in tehnologijo v Ljubljani. Svoja dela razstavlja doma in v tujini. Prejel je že več priznanj, nagrad in štipendij. Je član DLUM, DLUL, ZDSLU in berlinskega BBK. Od leta 1982 je ustanovni član ljubljanske Trajne delovne skupnosti (TDS) Equrna, ki se je sčasoma preoblikovala v Galerijo Equrna. Živi in ustvarja v Ljubljani.



Ecce hommo, 1988, akril, platno, zbirka UGM



KLEMENČIČ Dore – Maj

Rodil se je leta 1911 v Galiciji pri Celju. Diplomiral je na umetniški akademiji v Zagrebu, smer slikarstvo (1934, prof. L. Babić, T. Krizman). Vrnil se v Celje in razstavljal z mariborsko Brazdo. Leta 1939 se je zaposlil kot učitelj likovnega pouka v Banja Luki. Po vojni, ki jo je med drugim preživel v nemškem ujetništvu in nato med partizani, se je ustalil v Ljubljani ter do smrti 1988 živel kot svobodni umetnik.

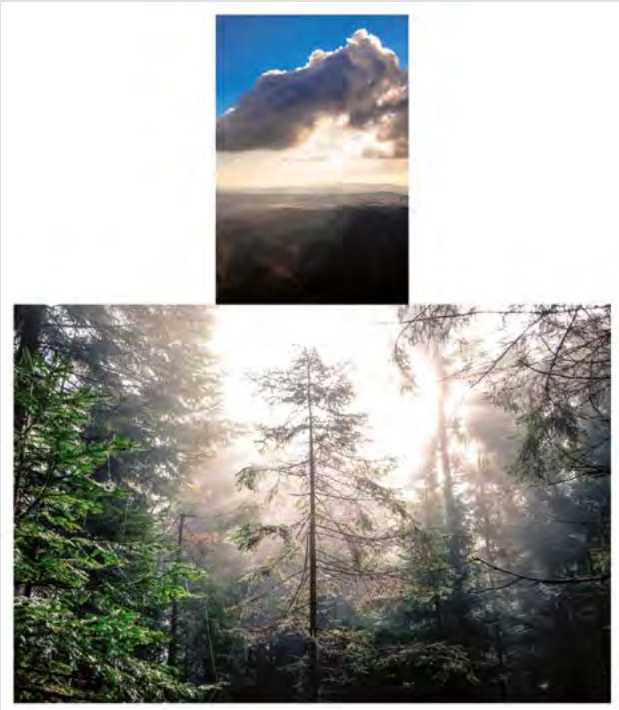


Portret Branka Rudolfa, 1936, olje, platno, zbirka UGM



KLENOVŠEK Janez

Rodil se je leta 1987 v Mariboru. Po Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo v Ljubljani je eno leto deloval kot asistent pri fotografu Damjanu Švarcu. Sedaj je samostojni fotograf in dela po naročilu pretežno za kulturno-umetniške institucije in umetniške dogodke oziroma festivale. V ustvarjalnem smislu dojemanje sveta okoli sebe beleži s »telefonsko kamero«, ki mu omogoča ujeti zanimive detajle danega trenutka. Imel je več deset samostojnih razstav v Mariboru in okolici. Živi in ustvarja v Mariboru.



Wisdom of Solomon-down, 2020, fotografija



KLUN Dušan

Rodil se je leta 1948 v Ljubljani. Diplomiral je na Akademiji likovnih umetnosti v Ljubljani, smer slikarstvo (1973, prof. G. Stupica). Sprva je ilustriral za otroke in mladino, kasneje pa se je začel ukvarjati z grafičnim oblikovanjem. Med 1988 in 2001 je bil umetniški direktor v agencijah Virgo, Studio Marketing in Hosting.



Resniške korenine, 2012, risba



KNEZ Janez

Foto: Boris Gaberščik

Rodil se je leta 1931 na Dobovcu nad Trbovljami. Diplomiral je na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani, smer slikarstvo (1958, prof. M. Sedej). Študijsko potoval v Egipt in Pariz. Do sredine osemdesetih let je deloval kot likovni pedagog v osnovnih šolah v Trbovljah, pozneje pa kot svobodni umetnik. Sodeloval je na več kot sto skupinskih in samostojnih razstavah v Sloveniji in po svetu ter prejel številne nagrade in priznanja. Umrl je leta 2011.



Pejsaž – sonce, 1999, akril, platno



KOBAL Špela

Rodila se je leta 1988 v Mariboru. Leta 2011 je diplomirala na Pedagoški fakulteti v Mariboru na oddelku likovne pedagogike, od takrat je samozaposlena v kulturi. Svoja dela je predstavljala na več skupinskih razstavah. V letu 2019 je postala članica DLUM. Večino časa živi in ustvarja v Mariboru, občasno pa tudi v drugih slovenskih krajih in v tujini.



Slika, 2020, akril, oglje, platno



KOCMUT Maja

Rodila se je leta 1956 v Mariboru. Diplomirala je na Akademiji likovnih umetnosti v Ljubljani (1981, prof. K. Meško). Je članica DLUM. Svoja dela razstavlja doma in v tujini. Živi in ustvarja v Mariboru.



Šopek, 2001, pastel, papir



KOČICA Dana

Rodila se je leta 1934 v Mariboru. Diplomirala je leta 1958 na Pedagoški fakulteti v Ljubljani. Študij je nadaljevala na Reki, kjer je diplomirala iz umetnostne zgodovine in kiparstva. Sprva se je posvečala pedagoškemu delu, leta 1986 pa je pridobila status samostojne ustvarjalke na področju kulture. Predvsem je oblikovala v steklu in pogosto sodelovala s Steklarno Rogaška. Njena dela so razstavljena v muzejih doma in v tujini. Leta 2001 je prejela nagrado DLUM. Umrla je 2004 v Rogaški Slatini.



Kristalna skulptura z barvnimi odtenki, 1986, steklo



KOČICA Jiří

Foto: Sinja Kočica

Rojen 4. 10. 1966 v Slovenj Gradcu. Akademijo za likovno umetnost v Ljubljani je končal z diplomom "Kip na specifični lokaciji" l. 1991 pri prof. Ljuju Vodopivcu in prof. Tomažu Brejcu. Specializacijo zaključil pri prof. Dušanu Tršarju l. 1993. Zaposlen kot profesor na Srednji šoli za aranžerstvo (STrŠ), bil je tudi zunanji sodelavec Pedagoške fakultete v Mariboru (Oddelek za likovno umetnost). Uspešno združuje svoje pedagoško in umetniško delo skozi "Dejavnice". Razstavlja od l. 1988 samostojno ter s skupino Sestava. Eden večjih uspehov je redefinicija in adaptacija starih zaporov na Metelkovi v Ljubljani v umetniško oblikovani Youth hostel "Celica". Vrsto let se udeleži tudi v teoretskih razpravah; piše članke za specializirane revije in izdaja knjige, med drugim tudi roman "Izvirnik", ki je bil nominiran za nagrado Kresnik. Živi in ustvarja v Ljubljani.



Noseče prerokinje, 2014, 3D tisk, gel za elektroforezo DNA, steklen podstavek, črke odklesane iz zavrženih nagrobnikov



KOKANOVIĆ Zdravko – Koki

Foto: avtoportret

Rodil se je leta 1959 v Gornjem Crnjelovem, občina Bijeljina v Bosni in Hercegovini. Srednjo izobrazbo je pridobil na Šoli usmerjenega izobraževanja kovinske stroke, smer kovinostrugar v Bijeljini, nato se je vpisal na mariborsko Pedagoško akademijo, smer likovna vzgoja, kjer je diplomiral leta 1982 in kasneje na Pedagoško fakulteto, kjer diplomira leta 1993. Je član DLUM že od leta 1986. Umetniško se izraža na več področjih; v slikarstvu, skulpturi, fotografiji in poeziji. Razstavlja skupinsko in samostojno. Leta 2000 in 2012 je prejel nagrado DLUM. Živi in ustvarja v Mariboru.



ZOE, 2001, žgana glina



KOLAKOVIĆ Redžo

Foto: Janez Rotman

Rodil se je leta 1938 v Čukovih pri Bihaću v Bosni in Hercegovini. Diplomiral je na Akademiji likovnih umetnosti v Ljubljani, smer slikarstvo (1966, pri prof. G. Stupici), končal tudi specialko (1968, prof. M. Sedej). Zaposlil se je v tovarni Zlatorog v Mariboru, kot grafični oblikovalec. Udeležil se je številnih likovnih simpozijev in kolonij. Dobil je mnogo nagrad in priznanj. Umrli je leta 2018 v Mariboru.



Zeleno hribje, 2014, olje, les



KOLBIČ Gabrijel

Rodil se je leta 1913 v Zgornji Velki v Slovenskih Goricah. Obiskoval je Umetnoobratno šolo in likovno akademijo v Pragi. Diplomiral je na likovni akademiji v Zagrebu, smer kiparstvo (1941, prof. F. Kršinič). Od leta 1935 je bil član mariborskega kluba Brazda. Leta 1947 se je zaposlil kot profesor risanja in umetnostne zgodovine na Prvi gimnaziji v Mariboru, nato tudi na II. gimnaziji in OŠ Ivana Cankarja. Poleg male plastike je avtor mnogih javnih skulptur v Mariboru in okolici. Razstavljal je na društvenih razstavah doma in na območju nekdanje Jugoslavije ter na tujem. Leta 1990 je prejel Glazerjevo nagrado za življenjsko delo. Umrli je leta 1995 v Mariboru.



Česanje, 1955, bron, zbirka UGM



KOREN Matej

Rojen 1977 v Mariboru. Diplomiral je iz likovne umetnosti na Pedagoški fakulteti v Mariboru (prof. Oto Rimele). Izpopolnjeval se je na Central Saint Martin's College of Art and Design v Londonu ter leta 2005 delal v studiju Stefana Sagmeistera v New Yorku. Za svoja dela je prejel tri najvišje (Brunnove) nagrade odličnosti za oblikovanje v Sloveniji in številna druga mednarodna priznanja. Leta 2005 je ustanovil svoj oblikovalski studio v katerem deluje kot Art Director. Od leta 2018 predava vizualne komunikacije na Univerzi v Maribor, kjer je bil izvoljen v naziv docenta za habilitacijsko področje likovna umetnost (vizualne komunikacije). Živi in ustvarja na Sv. Duhu na Ostrem vrhu.



Niko Kralj: Neznani znani oblikovalec (ur. Barbara Predan, Špela Šubic), Ljubljana, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2011, oblikovanje, strokovna monografija



KORES Slavko

Rodil se je leta 1924 v Mariboru. Diplomiral je na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani, smer slikarstvo (1949, prof. M. Pregelj). Zaposlil se je kot profesor likovnega pouka na Prvi gimnaziji, nato na Pedagoški akademiji v Mariboru. Pridružil se je DSLU pododbor Maribor, v osemdesetih letih je bil njegov predsednik. Poleg slikarskih del je ustvaril tudi več stenskih dekoracij za javne prostore. Razstavljal je na več samostojnih in skupinskih razstavah, študijsko potoval po Evropi in se udeleževal likovnih kolonij. Umril je leta 1996 v Mariboru.



Avtoportret, 1980, olje, lepljenka, zbirka UGM



KOREZ Brane

Rojen je v Mariboru leta 1965. Študiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Vodil je pripravljalne tečaje za sprejemne izpite na likovne akademije in sorodne fakultete. Ukvarjal se je z restavracijami, deloval pa je tudi kot vodja (stare) galerije Media Nox Mladinskega kulturnega centra v Mariboru. Razstavljal je doma, v galeriji Krško, v Kulturnem centru Ivan Napotnik v Velenju, v Ars Sacra in v UGM v Mariboru na razstavi Prima vista itd., v tujini pa na Grands et jeunes d'aujourd'hui v Parizu, v Künstlerhaus Graz itd. Njegova likovna dela hranijo v mnogih zasebnih in javnih zbirkah (npr. Umetnostna galerija Maribor). Živi in ustvarja v Limbušu pri Mariboru.



Silhuete III, 2004, olje, platno



KOREZ LADINEK Ingrid

Rojena leta 1974 v Slovenj Gradcu. Po šolanju na Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo Ljubljana, smer modno oblikovanje, je študirala na mariborski Pedagoški fakulteti in kot profesorica likovne umetnosti že dve desetletji prepleta svoj svet likovne umetnosti s senzibilnim svetom otrok in njihove likovne govorice. Že v času študija se je udeležila mnogih skupinskih razstav ter se predstavila tudi s samostojnimi. Oblikovala je celostne grafične podobe, naslovnice knjig in zgoščenk, ilustracije, vodila ustvarjalne delavnice, oblikovala kostume, scene in scenske elemente, njene umetniško-dekorativne poslikave pa krasijo tudi nekaj notranjih prostorov, namenjenih otrokom. Živi in ustvarja v Limbušu pri Mariboru.



Bele noči, 2004, mešana tehnika



KOS Ivan

Rodil se je leta 1895 v Gornji Radgoni. Leta 1918 se je vpisal na dunajsko Akademijo upodablajočih umetnosti. Zaradi razpada Avstro-Ogrske in pridružitve Maistrovim borcem je Dunaj zapustil in leta 1919 študij nadaljeval na likovni akademiji v Pragi, kjer je tudi diplomiral. Leta 1945 se je zaposlil kot likovni pedagog, najprej na klasični gimnaziji, nato pa na Osnovni šoli Bojana Iliča, kjer je ostal do upokojitve leta 1962. Redno se je predstavljal na razstavah doma in v tujini. Še kot študent se je udeleževal prvih likovnih razstav v Mariboru pod okriljem Umetniškega kluba Grohar, nato pa bil član kluba Brazda, skupine Petorica in Kluba mladih ter DSLU pododbor Maribor in nato DLUM, dolga leta mu je bila zaupana vloga tajnika društva. Umrl je leta 1981 v Mariboru.



Berač V, 1932, tuš, papir, zbirka UGM



KOS Matic

Rodil se je leta 1980 v Trbovljah. Leta 2007 je diplomiral na Šoli za risanje in slikanje v Ljubljani, kjer je leta 2015 končal magistrski študij in do leta 2020 deloval kot predavatelj in prodekan. Z letom 2017 je prejel priznanje umetniških del. Sodeloval je v več skupinskih in samostojnih razstavah doma in v tujini. Udeležil se je tudi več mednarodnih umetniških kolonij. Ima status samozaposlenega v kulturi. Živi in ustvarja v Trbovljah.



Ekstremist, 2019, tekstil, les, mavec, jeklo



KOŠAR Franc

Rodil se je leta 1884 v Slaptincih pri Vidmu ob Ščavnici. Obiskoval je deželno risarsko akademijo v Gradcu, nato v Münchnu (prof. H. von Habermann), po vojni je nadaljeval v Pragi (prof. V. Hynaisu). Tam se je družil z Antejem Trstenjakom, Ivanom Kosom in Božidarjem Jakcem. Zaradi napredujoče bolezni se je kmalu vrnil in si v Stari gori uredil atelje. Slikal je in kiparil, kasneje tudi fotografiral. Umrl je leta 1952, pokopan je v Vidmu.



KOŠIR France

Avtoportret

Rodil se je leta 1906 v Škofji Loki. Izobraževal se je na realni gimnaziji in na Deželni tehnični srednji šoli v Ljubljani. Nadaljeval na likovni akademiji v Zagrebu (prof. T. Krizman). Zaposlen je bil na gimnazijah v Ljubljani, Slavonskem Brodu, na Ptuju in nazadnje v Kranju. Pred vojno je sodeloval na skupinskih likovnih razstavah v ljubljanskem Jakopičevem paviljonu, v tridesetih letih pa z likovnima skupinam Brazda in Lada. Umrl je leta 1939 v Kranju.



Ženska glava, ok. 1914, olje, platno, zbirka UGM



Portret slikarja Gorjupa, 1927, oglje, papir, zbirka MG, Ljubljana



KOTNIK Rudolf

Rodil se je leta 1931 v Admontu na avstrijskem Štajerskem. Diplomiral je na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani, smer slikarstvo (1955, prof. G. A. Kos, M. Sedej). Zaposlil se je kot likovni pedagog, najprej na osnovni šoli v Hočah in nato na II. gimnaziji v Mariboru. Bil je član in soustanovitelj skupine slovenskih likovnih umetnikov BE 54. Ukvarjal se je s slikarstvom in z grafiko, a najodmevnejše so »skulptoslike«. Prejel je številne nagrade, med njimi leta 1980 nagrado Prešernovega sklada, leta 1991 Glazerjevo nagrado za življenjsko delo in leta 1995 Jakopičevo nagrado. Umrli je leta 1996 v Hočah.



Relief I, 1965, mešana tehnika, platno



KOVAČ Zmago

Rodil se je leta 1964 v Mariboru. Diplomiral je na Pedagoški fakulteti v Mariboru (2003, prof. L. Pandur). Poučeval je na Waldorfski šoli v Mariboru, občasno vodi ustvarjalne delavnice za otroke in odrasle ter osebe s posebnimi potrebami. Od leta 2016 deluje kot samostojni ustvarjalec. Je član DLUM in ZDSLU. Razstavlja samostojno in skupinsko, sodeluje tudi na likovnih kolonijah doma in v tujini. Poleg slikanja ustvarja tudi na področju kiparstva in oblikovanja, pri čemer uporablja naravne materiale, kot sta les in kamen. Živi in ustvarja v Kamnici.

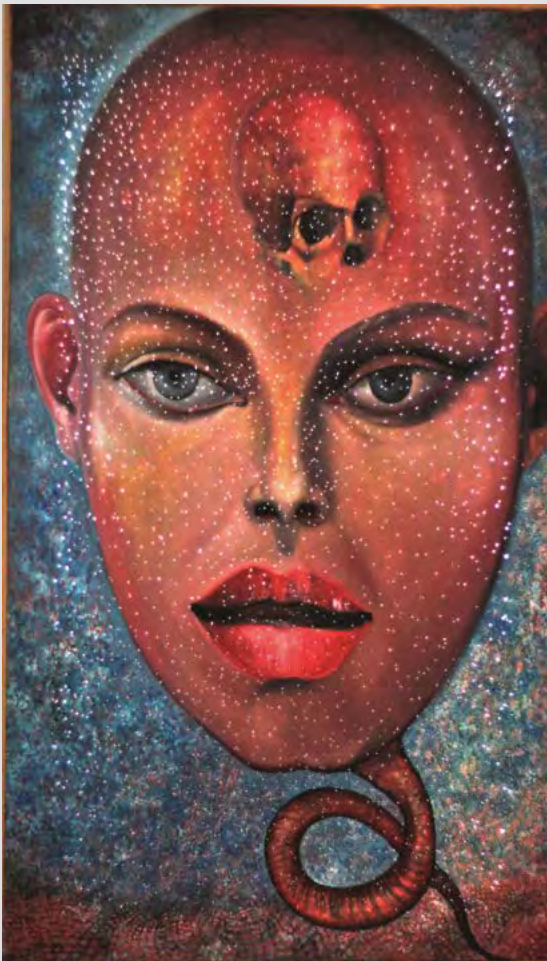


Čotan, 2019, olje, platno



KOZAR Jasna

Rodila se je leta 1952 v Murski Soboti. Diplomirala je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (prof. G. Stupica, J. Brumen) in opravila specialko (1977, prof. J. Ciuha). Podiplomski študij je nadaljevala na Institutu za design v Ahmedabadu v Indiji. Študijsko se je izpopolnjevala na Cite Internationale des Arts v Parizu. Je samostojna umetnica. Je članica DLUM. Živi in ustvarja v Mariboru.



Avatar, 2012, svetlobni slikarski objekt



KOZJEK VARL Katja

Foto: Marjan Laznik

Rodila se je 1975 v Mariboru. Diplomirala je na Pedagoški fakulteti v Mariboru (prof. L. Pandurja), leta 2016 je tam tudi magistrirala s področja likovne didaktike in vpisala še doktorski študij. Med leti 2005 in 2007 je delovala kot samozaposlena ustvarjalka, nato se je zaposlila na OŠ Malečnik kot učiteljica likovne umetnosti in zunanja sodelavka na Oddelku za likovno umetnost Pedagoške fakultete. Od leta 2006 je članica DLUM in ZDSLU. Živi in ustvarja v Mariboru.



Velka, 2017, akril, grafit, platno, foto Marjan Laznik



KRAJNC Franc

Avtoportret

Rodil se je leta 1888 v Jurovskem dolu v Sv. Juriju v Slovenskih goricah. Obiskoval je Umetniško šolo v Ljubljani, kjer sta ga učila prof. Ivan Šubic in Ferdo Vesel. Od leta 1920 je živel v Mariboru, takrat se je včlanil v Umetniški klub Grohar. Sodeloval je na prvi umetniški razstavi v Mariboru (1920) in na več društvenih v petdesetih letih prejšnjega stoletja, posthumno pa 1979 in 1980. Njegova dela hranita Koroški pokrajinski muzej - Muzej Radlje ob Dravi in UGM. Umril je leta 1969 v Ljubljani.



Jezersko (Mlinarjeva kmetija), 1957, akvarel, papir, zbirka UGM



KRAJNC Miłovan

Foto: hrani Koroški pokrajinski muzej – Muzej Radlje ob Dravi

Rojen je bil leta 1920 v Lovrencu na Pohorju. Gimnazijo je zaključil leta 1940 v Mariboru. Leta 1947 je pridobil slikarsko izobrazbo na ustanovljeni Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani (prof. A. G. Kos). Vse do upokojitve je aktivno deloval kot likovni pedagog, je soavtor učnega gradiva Barvni nauk, soustanovitelj Društva likovnih pedagogov Slovenije, sekretar Zveze likovnih pedagogov Jugoslavije in član Mednarodnega komiteja InSEA. Leta 1972 se je zaposlil na Pedagoški akademiji v Ljubljani kot profesor za metodiko likovne vzgoje. Ves čas je bil član Društva likovnih umetnikov Slovenije, kasneje preimenovanega v ZDSLU. Njegova dela hranita Koroški pokrajinski muzej – Muzej Radlje ob Dravi. Umril je leta 2009.



Tihožitje, ok. 1958, gvaš, papir

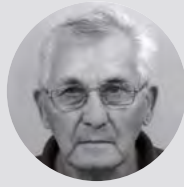


KRALJ Ervin

Rodil se je leta 1939 v Slovenj Gradcu. Diplomiral je na Šoli za umetno obrt v Ljubljani in na Pedagoški akademiji v Mariboru na Katedri za likovni pouk (1966). Služboval je kot likovni pedagog v Mariboru in Rušah, bil je ravnatelj na OŠ Toneta Čufarja v Mariboru. Njegova ustvarjalnost je obsegala poleg risanja in slikanja tudi grafiko. Bil je član RULIK-a, Ex librisa, DLUM in ZDLUS. Razstavljal je doma in v tujini, samostojno in skupinsko. Umrl je leta 2017 v Mariboru.



Stari Maribor, Lent z Vodnim stolpom, 2007, linorez



KRAMBERGER Albin

Rodil se je leta 1937 v Mariboru. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo in nato opravil še grafično specialko (prof. A. Zvest). Zaposlen je bil kot likovni pedagog na Pedagoški akademiji in kot profesor didaktike likovne vzgoje na Pedagoški fakulteti v Univerze v Mariboru. V DLUM se je vključil v sedemdesetih letih, od takrat je bil med drugim član izvršnega odbora in predsednik društva. Sodeloval je na mnogih razstavah doma in v tujini. Prejel tudi nekaj nagrad; med njimi za plakat Ljubljane Nagrado Gospodarskega razstavišča Ljubljana in nagrado DLUM za računalniško grafiko. Živi in ustvarja v Mariboru.



Dipterus, 1986, sitotisk



KRAMBERGER Jože

Foto: Zdravko Kokanovič

Rodil se je leta 1945 v Stražah pri Lenartu. Po izobrazbi je zidar. Slikati je začel pod mentorstvom slikarjev Karla Pečka in Marijana Tršarja. V svojih delih je upodabljal predvsem portrete, tihožitja in krajine. V petdesetih letih likovnega ustvarjanja je sodeloval na preko 100 skupinskih razstavah in imel 80 samostojnih razstav doma in v tujini. Udeleževal se je tudi likovnih kolonij. Prejel je več priznanj in nagrad za svoje delo. Od leta 1987 je član ZDSLU in DLUM. Živi in ustvarja v Mozirju.



KRAŠNA Anka

Rodila se je leta 1950 v Mariboru. Diplomirala je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani leta 1976 (prof. G. Stupica, F. Kokalj) in leta 1979 opravila specialko (prof. J. Ciuha, M. Tršar). Je redna profesorica za slikarstvo na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. Od konca sedemdesetih let je članica DLUM in ZDSLU. Imela je 100 samostojnih in preko 200 skupinskih razstav doma in v tujini. Njena dela hranijo v več umetniških zbirkah, ter je prejemnica številnih nagrad in priznanj, med njimi (2004 – Glazerjeva Listina mesta Maribor, 2017 – nagrada ZDSLU za življenjsko delo). Živi in ustvarja v Miklavžu pri Mariboru.



General Rudolf Maister, 2019, olje, platno



Brez besed (diptih) 2017, mešana tehnika, platno



KRIVEC Peter

Rodil se je leta 1938 v Celju. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1965, prof. G. Stupica) in opravil tudi grafično specialko (1979, prof. M. Pogačnik, B. Borčič). Med tem je predaval v okviru Pedagoške akademije Maribor, na dislociranem oddelku v Celju, nato pa do upokojitve, leta 2003, na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. Razstavljal je na številnih samostojnih, skupinskih ter mednarodnih razstavah, sodeloval na mednarodnih grafičnih bienalih in kolonijah. Je avtor številnih znanstvenih in poljudnih člankov ter ilustrator knjig, dobitnik nagrad in priznanj. Leta 1997 je izdelal celostno grafično podobo Občine Kozje. Živi in ustvarja v Bučah pri Kozjem.

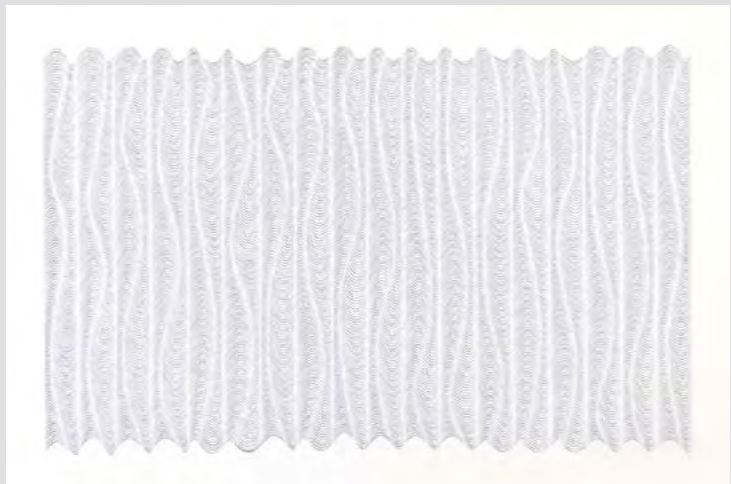


Kronika XXV, 1982, akvatinta, papir, zbirka UGM



KRIŽAN Blažka

Rodila se je leta 1990 na Ptuju. Leta 2017 je zaključila drugo stopnjo študijskega programa slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani ter za magistrsko delo prejela študentsko Prešernovo nagrado. Med študijem se je osredotočila na ustvarjanje v tehniki rezljanja papirja. Je samozaposlena v kulturi. Živi in ustvarja na Ptuju.



Valovi, 2020, rezljan papir



KRIŽANEC Bojana

Foto: Ana Staže

Rodila se je leta 1973 v Celju. Zaključila je študij kiparstva in keramike na Šoli uporabnih umetnosti Famul Stuart v Ljubljani, sedaj Visoka šola za umetnost Nova Gorica. Deluje kot samostojna kulturna ustvarjalka. Je članica DLUM. Imela je več samostojnih in skupinskih razstav doma in v tujini. Sodelovala je pri različnih likovnih projektih in likovnih kolonijah. Za svoja dela je prejela več nagrad. Živi in ustvarja v Mariboru.



Connected, 2018, Rosso Levanto, kararski marmor



KUHAR Franc

Rodil se je leta 1916 v Rankovcih. Po trgovski šoli v Mariboru se je leta 1937 vpisal na kiparski in rezbarski oddelek Državne tehniške srednje šole v Ljubljani (prof. F. Kralj). V Murski Soboti si je skupaj s Karlom Jakobom uredil atelje. Med vojno je študiral kiparstvo v Budimpešti. Leta 1944 je sledila internacija v taborišče Flossenburg, kjer je umrl leta 1945. Na razstavi je prvič sodeloval leta 1939 v Murski Soboti, samostojna razstavo je imel le eno, leta 1942 v Budimpešti. Leta 1960 so bila njegova dela vključena v kolektivno razstavo slikarjev in kiparjev Pomurja.



Vezalec snopa, 1940, les, zbirka PMMS



KUMPREJ Benjamin

Rodil se je leta 1952 na Lešah nad Prevaljami. Diplomiral je na Pedagoški akademiji v Ljubljani (1973) in na Akademiji za likovno umetnost (1979, prof. Š. Planinc). Leta 1980 se je zaposlil na Gimnaziji Ravne na Koroškem kot profesor likovne umetnosti. Redno je razstavljal doma in v tujini. Bil je član ZDSLU in DLUM. Umrl je leta 2018 v Slovenj Gradcu.



Krajina, 2010, olje, platno



LAVRENČIČ Avgust

Foto: Viktor Berk

Rodil se je leta 1925 v Rogaški Slatini. Leta 1954 diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Sprva je opravljal poklic likovnega pedagoga v Celju, Laškem in Žalcu, nato je deloval kot scenograf. Med letoma 1962–82 je napravil več scenskih postavitvev v gledališčih Celje, Maribor, Ljubljana in Trst in za kar je prejel Boršnikov nagrado in nagrado Prešernovega sklada. Ustanovil je Likovni salon Celje (1963), bil je član ZDSLU in predsednik pododbora v Celju. Umrl je leta 1996 v Celju.



Tekstilija, 1973, olje, platno, last Asta Brank



LIPNIK Metka

Rodila se je leta 1969 v Celju. Diplomirala je na Pedagoški fakulteti v Mariboru, smer likovna pedagogika (1995, prof. D. Čadež). Od leta 1995 je zaposlena v Mariborski knjižnici, kjer med drugim izvaja likovne delavnice za otroke in odrasle. Ukvarja se z risbo in s pisano besedo. Je članica DLUM in RULIK Ruše. Živi in ustvarja v Mariboru.



Dama v čipki, 2016, akril, platno



LOBODA Peter

Rodil se je 1894 v Zg. Domžalah. V Ljubljani je delal v rezbarski delavnici Ivana Pengova in obiskoval kiparski oddelek Državne tehniške srednje šole (prof. Repič). Študij je nadaljeval na umetniški akademiji v Zagrebu (prof. R. Valdec, Frangeš, I. Meštrovič) in opravil tudi specializacijo. Leta 1923 je bil član Umetniškega kluba Grohar. Živel je med Slovenijo in Hrvaško. Do leta 1948 je bil svobodni umetnik, nato je bil docent na ljubljanski akademiji upodablajočih umetnosti. S kiparjem Frančiškom Smerdujem je na začetku petdesetih let v Jakopičevem paviljonu ustvaril štirimetrski spomenik Franceta Prešerna, ki so ga konec leta 1952 odkrili v Kranju, a je Loboda pred tem v Ljubljani umrl.



Dr. Fran Windischer, 1937, marmor, zbirka Narodne galerije Ljubljana, foto © Narodna galerija



LOGAR Lojze

Selfie

Rodil se je 1944 v Mežici. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1968, prof. M. Pregelj) in opravil grafično specialko (prof. R. Debenjak, M. Pogačnik). Izpopolnjeval se je v Berlinu. Do leta 1990 je ustvarjal kot svobodni umetnik, nato je bil profesor za grafiko, risanje in slikanje na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Bil je član skupnosti Equrna. Za svoj opus je bil nagrajen v Sloveniji in na številnih likovnih in grafičnih razstavah v Evropi in po svetu. Med drugim je prejel Nagrado Prešernovega sklada leta 1987 in Nagrado Riharda Jakopiča leta 1994. Umrli je leta 2014 v Izoli.



Bazen, 1991, akril, platno, zbirka KGLU



LORENČAK Milan

Rodil se je leta 1921 na Dunaju. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1949, prof. G. Stupica) in opravil grafično specialko (prof. B. Jakac). Deloval je kot likovni pedagog na celjskih srednjih šolah. Za svoje pedagoško in likovno ustvarjalno delo je dobil več nagrad in priznanj, med njimi nagrado Kulturne skupnosti občine Celje (1978) in Aškerčevo nagrado v Šmarju pri Jelšah (1992). Priredil je dvajset samostojnih razstav in sodeloval na številnih skupinskih doma in v tujini. Udeležil se je več likovnih kolonij, doma in v tujini. Umrli je leta 2003.



Kolar, 1984, olje, platno



LUGARIČ Albin

Rodil se je leta 1927 na Ptuj. Po umetnoobratni šoli v Gradcu je diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1950, prof. G. A. Kos) in nato pri njem opravil še specialko. Študijsko se je izpopolnjeval v Parizu. Bil je učitelj likovnega pouka na ptujski gimnaziji. Od leta 1959 je bil član DLUM. Umrli je leta 2014 na Ptuj.



Soline II, 1965, olje, lesenit, zbirka UGM



LUKEŽIČ Nada

Rodila se je leta 1931 v Mariboru. Na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani je diplomirala iz slikarstva (1959, prof. G. A. Kos) in opravila še grafično specialko (1966, prof. R. Debenjak in M. Pogačnik).



Zakon narave I, 1967, barvna jedkanica, akvatinta, zbirka UGM



MAJER Katja

Rodila se je leta 1977 v Mariboru. Diplomirala je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer kiparstvo, leta 2002. Kot samostojna ustvarjalka na področju kulture se ukvarja z instalacijo, javno plastiko in darilno keramiko. Živi in ustvarja v Mariboru.



Zemlja v meni jaz v njej, 2011, armatura, les, keramika



MALEŠ Miha

Rodil se je leta 1903 v Jerovem pri Kamniku. Izobraževal se je na področju slikarstva v Ljubljani pri prof. Šantlu, na umetnostno akademiji v Zagrebu (prof. Kovačević, Kljaković, Krizman, Valdec), na Dunaju v umetniški šoli »zu St. Anna« (prof. Froehlich), diplomiral je na akademiji v Pragi, smer grafika (1927, prof. Boemse, Thiele). Leta 1923 je bil član Umetniškega kluba Grohar, nato član skupine Četrta generacija. V Ljubljani je odprl delavnico za dekorativno in cerkveno umetnost. Uveljavil se je predvsem kot grafik, redkeje je slikal. Od leta 1926 je sodeloval na mnogih razstavah doma in v tujini. Umrl je leta 1987 v Ljubljani.



Jutro v Tivoliju, 1961, barvna litografija, zbirka UGM



MARFLAK Štefan

Rodil se je leta 1952 v Črni na Koroškem. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1972, prof. Gustav Gnamuš), scenografija (prof. M. Hočevar) in kostumografija (prof. A. Bartl). Imel je preko dvajset samostojnih razstav, sodeloval je na mnogih skupinskih in za svoje delo prejel več nagrad. Je avtor več scenografij in kostumografij za predstave v slovenskih gledališčih in Celovcu. Je član DLUM. Živi in ustvarja na Ravnah na Koroškem.



Brez naslova, 2013, kovina, pigment, vosek

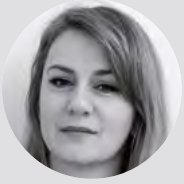


MAROH Iztok

Rodil se je leta 1976 v Mariboru. Leta 2003 je diplomiral na Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz, smer keramika in prostorski koncepti. Izpopolnjeval se je v Južni Koreji, Italiji in v Carigradu. Deluje predvsem na področju umetniške keramike. Bil je med pobudniki, ustanovitelji in organizatorji trienala sodobne keramike Unicum in Ex-tempora keramike Piran. Predaval je na oddelku za keramiko na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Ljubljana (2008–2011) in bil nosilec predmeta keramika na Šoli uporabnih umetnosti Famul Stuart v Ljubljani. Je član DLUM, ICCA (International Contemporary Ceramic Art). V Mariboru je vodil Odprti atelje za sodobno keramiko (2006–2011). Živi in ustvarja v Mariboru in na Dunaju.



Oskrunjene zasebnosti, 2005, keramika – žgana in glazirana glina, neonke, zbirka UGM



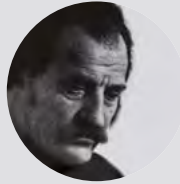
MATIĆ TRSTENJAK Slađana

Foto: Marijan Mirt

Rodila se je leta 1985 v Doboju v Bosni in Hercegovini. Magistrirala je iz slikarstva na ALU Široki Brijeg, Univerza Mostar (2010, BiH, prof. A. B. Švaljek). Od leta 2012 je članica ULU BiH. Sodelovala je na likovnih kolonijah v BiH, Srbiji, na Hrvaškem in v Sloveniji. Predstavila se je na več kot 20. samostojnih in preko 90. skupinskih razstavah, doma in po svetu, Galerija Profeta, Budimpešta, Mađarska, Galerija Vladimir Filakovac, Zagreb, Hrvaška, Galerija La Roggia, Pordenone, Italija. Prejela več nagrad: Nagrada DLUM 2019 in 2016, Nagrada Kulturoš 2018 (Čakovec, Hrvaška). Kot samozaposlena v kulturi živi in ustvarja v Mariboru.



Gozdno sonce, 2018, mešana tehnika, platno



MAYER Ferdo

Rodil se je leta 1927 v Podovi pri Račah. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1950, prof. F. Mihelič, B. Jakac) in opravil specialko (1952, prof. G.A. Kos). Likovni pouk je poučeval na gimnaziji v Mariboru, od leta 1954 pa na osnovni šoli v Kamniku. Študijsko je veliko potoval po Evropi. Od petdesetih let je bil član DSLU, pododbor Maribor. Po upokojitvi od leta 1987 in do smrti leta 1994 je živel in delal v Lomu pod Storžičem pri Trziču.



Sončnica, 1953, olje, platno, zbirka UGM



MEDVED Drago

Rodil se je leta 1947 v Ponikvi. Leta 1987 je diplomiral na Višji upravni šoli v Ljubljani. Od leta 2002 se je ukvarjal tudi s slikarstvom. Imel je preko petdeset samostojnih in skupinskih razstav ter sodeloval na desetih slikarskih kolonijah oziroma simpozijih. Ob umetnosti se je ukvarjal tudi s pisano besedo, napisal je več knjig na temo kulturne dediščine. Dejaven je bil tudi v publicistiki, za kar je leta 1995 v Weimarju prejel zlato medaljo Recherche de la qualité mednarodnega Reda sv. Fortunata. Umrli je leta 2016 v Novi Cerkvi, v občini Vojnik.



Archeo sv. Jernej, 2012, akril, platno, last Ika Medved



MESARIČ Franc

Foto: Ivan Leskovšek

Rojen je bil leta 1938 v kraju Mitrašinci v Makedoniji. Leta 1940 se je družina preselila v Vitanje, leta 1950 v Prekmurje. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1965, prof. F. Mihelič, S. Pengov). Bil je učitelj risanja, nato konservator v Pokrajinskem muzeju v Murski Soboti, do upokojitve leta 1995 pa likovno-tehnični urednik Pomurske založbe. Bil je član DSLU, pododbor Maribor in v začetku sedemdesetih let član prekmurske umetniške skupine DHLM. Za svoje ustvarjanje je prejel več nagrad na razstavah in bienalih doma in v tujini. Leta 1998 je prejel Nagrado za življenjsko delo Mestne občine Murska Sobota. Umrli je februarja 2020.



Odsev v oknu, ok. 1974, akril, platno, zbirka UGM



MEŽAN Janez

Rodil se je 1897 v Cerkljah na Gorenjskem. Leta 1924 je zaključil študij na Akademiji za umetnost in umetno obrt v Zagrebu (prof. L. Babić, T. Krizman, J. Kljaković). Tam se je pridružil umetniški skupini Četrta generacija. Med letoma 1924–1933 je bil likovni pedagog na realni gimnaziji v Mariboru. V letih 1933–1939 je kot profesor služboval na novomeški gimnaziji. Po drugi svetovni vojni se je z družino preselil na Ptuj, kjer je bil profesor risanja na gimnaziji. Bil je med pobudnik umetniškega kluba Brazda. Umril je leta 1972 na Ptuju.



Veduta Ptuja, 1967, akvarel, zbirka PMPO



MIHELIČ France

Foto: Joco Žnidaršič

Rodil se je leta 1907 v Virmašah pri Škofji Loki. Diplomiral je na Akademiji likovnih umetnosti v Zagrebu, smer slikarstvo (1931, prof. J. Kljaković, L. Babić, T. Krizman). Bil učitelj likovnega pouka v Kruševcu in kasneje na Ptuju. Pred vojno je razstavljal z društvom Brazda. Med letoma 1945–70 je predaval na likovni akademiji v Ljubljani. Bil je redni član SAZU in častni član umetnostne akademije v Firencah. Za svoje delo je prejel trideset domačih in mednarodnih nagrad, med njimi tudi najvišja slovenska priznanja, za dosežke na področju umetnosti, kot sta Jakopičeva in Prešernova nagrada. Umril je leta 1998 v Ljubljani.



Svatba, 1937, olje, platno, zbirka UGM



MIRT Marijan

Rodil se je leta 1975 v Zagrebu. Magistriral je na Akademiji likovnih umetnost v Zagrebu (1999, prof. M. Vuco). Je avtor več javnih skulptur doma in v tujini. Pripravil je več kot dvajset samostojnih razstav in mnogo skupinskih. Je član DLUM, ZDSLU in ULUPUH. Razstavlja samostojno in v skupini doma ter v tujini. Prejel je številne nagrade in priznanja, med drugim priznanje Riharda Jakopiča 2020, zlato medaljo za kiparstvo na Salon des Beaux Arts du Carrousel, Louvre 2017 ter štirikrat nagrado DLUM 2013, 2017, 2018 in 2019; Artfarers 2012, Atene; Simpozij Penza 2009 in 2010, Rusija itn. Ukvarja se s kiparstvom, slikarstvom, z računalniškim oblikovanjem, s fotografijo in z likovno pedagogiko. Živi in ustvarja v Mariboru.



Čutim vse, 2019, mešana tehnika



MITROVA JORDANOVA Saška

Rodila se je leta 1971 v Skopju, Makedonija. Leta 1995 je diplomirala na Fakulteti lepih umetnosti na Univerzi Svetega Cirila v Skopju. Razstavlja v Makedoniji, Bolgariji in Sloveniji. Deluje na področju grafičnega oblikovanja. Živi in ustvarja v Mariboru.



Zabava na potovanju, 2017, olje, platno



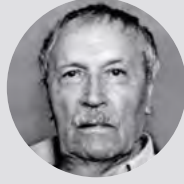
MOM Drago

Foto: Vojko Pogačar

Rodil se je leta 1962 v Mariboru. Najprej je študiral na Pedagoški akademiji v Mariboru, kasneje pa diplomiral na Akademiji za likovno umetnost, smer slikarstvo (1995, prof. E. Bernard), in nato magistriral leta 2001 v Ljubljani. Prejel je študentsko Prešernovo nagrado. Razstavlja samostojno in skupinsko doma in v tujini. Je član DLUM. Živi in ustvarja v Rušah.



Akt, 2019, akril, platno

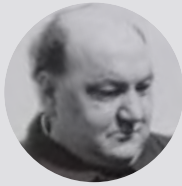


MUŠIČ Zoran

Rodil se je leta 1909 v Gorici. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu, smer slikarstvo (1934, prof. L. Babić). Do leta 1940 je živel med Mariborom in Ljubljano, pridružil se je kluboma Brazda in Neodvisni. Po preživelem ujetništvu v taborišču v Dachau se je preselil v Gorico in nato v Benetke. Leta 1952 je dobil štipendijo za študij v Parizu. Od tedaj naprej je živel in ustvarjal med Parizom in Benetkami. Njegova dela hranijo najpomembnejše domače in evropske galerije in muzeji. Prejel je več mednarodnih nagrad. Doma je prejel Jakopičevo nagrado (1979) in Prešernovo za življenjsko delo (1991). Umrl je leta 2005 v Benetkah.



Ulica, 1939, olje, platno, zbirka UGM



NAPOTNIK Ivan

Foto: vir knjiga Kipar Napotnik, Izpostavljeni pogledi, Šoštanj, 2018

Rodil se je 1888 v Zavodju pri Šoštanju. 1904 se je vpisal na umetno-obrtno šolo v Ljubljani (prof. A. Repič), diplomiral je na dunajski Akademiji upodablajočih umetnosti, smer kiparstvo (prof. E. Hellmer) in opravil specialko 1915. Delal v različnih kiparskih delavnicah na Dunaju, v Budimpešti in Bukarešti, po vojni se vrnil domov. Sodeloval je na prvi mariborski likovni razstavi leta 1920 in nato tudi s skupino Mladih in Klubom mladih. Leta 1922 je bil izvoljen v umetniški svet jugoslovanskega združenja likovnih umetnikov in leto kasneje postal član komisije Narodne galerije v Ljubljani. Sodeloval je na več natečajih za javne spomenike in stavbni okras mestnih palač. Umril je leta 1960 v Šoštanju.



Doječa mati, 1959, les, zbirka UGM

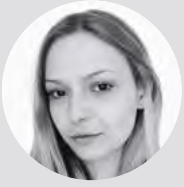


NEMES Laszlo

Rodil se je leta 1948 v Romuniji, v mestu Cluj-Napoca (Kolozsvár). V letih med 1969–1974 je obiskoval Univerzo za umetnost in oblikovanje Ion Andreescu v Cluj-Napoca v Romuniji. Do leta 1989 je v šolah v Târgu Mureșu (Marosvásárhely) delal kot učitelj likovne vzgoje. Leta 1990 se je preselil na Madžarsko v Zalaegerszeg, zadnjih nekaj let pa živi v Lendavi. Je avtor mnogih razstav, v Lendavi vodi priljubljene likovne krožke za osnovnošolce. Živi in ustvarja v Lendavi in Zalaegerszegu.



Rdeča megla, 2008, mešana tehnika



NENADOVIĆ Nina

Rodila se je leta 1994 v Ljubljani. Diplomirala je na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, smer slikarstvo (2018, prof. B. Gorenc), kjer sedaj zaključuje magistrski študij. Samostojno se je predstavila na razstavi na Gimnaziji Litija in redno sodeluje na skupinskih razstavah, projektih in festivalih doma in v tujini. Je članica ZDSLU in DLUM. Živi in ustvarja v Litiji.



Brez naslova, 2019, mešana tehnika, platno



OELTJEN Jan

Rodil se je leta 1880 v Jaderbergu na Oldenburškem v Nemčiji. Študiral je v Berlinu, Münchnu in Rimu, po poroki s slikarko Elso Kasimir je s prekinitvami od leta 1910 dalje živel na Ptuju, kjer je umrl leta 1968. Z mariborskimi umetniki je pogosto razstavljal, član DLUS, pododbor Maribor je postal konec petdesetih let.



Avtoportret, 1961, olje, platno, zbirka UGM



OELTJEN KASIMIR Elsa

Avtoportret

Hči Alojza Kasimirja, se je rodila 1887 na Ptuju. Študirala je na liceju v Gradcu in kiparstvo na šoli za umetno obrt na Dunaju. Delala je v ateljeju Franza Metznerja. Leta 1910 je spoznala nemškega slikarja Jana Oeltjna, s katerim sta se leto za tem poročila. Uveljavila se je kot portretna slikarka in kiparka v žgani glini. Najboljša dela je naredila v obdobju med obema vojnama. Z možem je živela v Gradcu, na Dunaju, v Jaderbergu in na Ptuju. Njena dela med drugim hranita zbirki Umetnostne galerije Maribor in Pokrajinskega muzeja Ptuj. Umrta je leta 1944 na Ptuju.



Avtoportret, 1922, barvna kreda, papir, zbirka UGM



OGRINC Zoran

Foto: Tomo Jeseničnik (Lidija Ogrinc)

Rodil se je 1956 v Mariboru. Diplomiral je na Pedagoški akademiji v Ljubljani leta 1980. Grafično se je izpopolnjeval na Center de Recerca Graphica v Barceloni leta 1987. Je član ZDSLU in DLUM ter Kulturnega društva Jože Tisnikar. Razstavlja samostojno in skupinsko doma ter v tujini. Za svoje slikarsko in grafično delo je prejel več nagrad, med drugimi nagradi DLUM (1998 in 2018), ZDSLU na Mednarodnem bienalu akvarela v Ajdovščini (2016). Živi in ustvarja v Slovenj Gradcu.



Čudežno polje, 2015, akril, platno



PAJEK Samo

Rodil se je leta 1963 v Mariboru. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer iz slikarstvo (2002, prof. Z. Jeraj). Od leta 1997 je zaposlen kot profesor likovne umetnosti na III. gimnaziji v Mariboru. Med 1990–1994 je deloval v okviru umetniške skupine Mi, je član DLUM in ZDSLU ter mednarodne likovne skupine FARO. Sodeluje na mednarodnih srečanjih likovnih umetnikov in kolonijah ter skupinskih razstavah doma in v tujini. Živi in ustvarja v Framu pri Mariboru.



Bregi III, 2014, akril, platno



PAK Marko

Rodil se je leta 1971 v Mariboru. Kipar, fotograf in kurator. Zaključil je izobraževanje za kustose sodobne umetnosti na SCCA-Ljubljana, letnik 2002/03, pod mentorstvom Mirana Moharja in Gregorja Podnarja. V letih od 2000 do 2003 je deloval v MKC Maribor, kjer je vodil Galerijo Media Nox. Skupaj z avtorjem projekta, Petrom Vernikom, je pobudnik sodelovanja MKC z DLUM pri projektu Vabljeni mladi. Kuriral je razstavi »Osem slovenskih slikarjev mlajše generacije« (Ficko, Popenko, Zel idr.), 2004, Galerija Roman Petrović, ULU BiH, Sarajevo in »Preslikano 2008 - izhodišče narava« (Grauf, Stramec, Zorović idr.), Galerija DLUM. Njegova dela so uvrščena v razstave slovenske sodobne umetnosti in izbore konteksta Alpe-Adria. Živi in ustvarja v Mariboru.



Dravski kamen - vznik, 2011, kamen



PANDUR Lajči

Foto: Dragiša Modrinjak

Rodil se je leta 1913 v Lendavi. Diplomiral je na Akademiji likovnih umetnosti v Zagrebu, smer slikarstva in opravil grafično specialko (1936, prof. T. Krizman). Med drugo svetovno vojno je učil risanje na lendavski meščanski šoli, nato se je izpopolnjeval na Akademiji za likovno umetnost v Budimpešti. Po vojni je poučeval na gimnaziji Ravne na Koroškem, leta 1949 po selitvi v Maribor na Prvi gimnaziji, potem na učiteljišču in od leta 1962 pa do smrti na Pedagoški akademiji. Med 1953–58 je opravljal tudi funkcijo predsednika DSLU, pododbor Maribor. Umrl je leta 1973 v Mariboru.



Nevihta v Prekmurju, ok. 1959, olje, platno, zbirka UGM



PANDUR Ludvik

Foto: Andrej Predin

Rodil se je leta 1947 v Slovenj Gradcu. Diplomiral je na Akademiji likovnih umetnosti v Zagrebu, smer slikarstvo (1970, prof. Antun Mezdjić) in opravil specializacijo (1972, prof. K. Hegedušić). Leta 1973 se je zaposlil kot asistent na oddelku za likovno pedagogiko Pedagoške akademije v Mariboru. Leta 1998 je bil izvoljen v naziv rednega profesorja za slikarstvo in leta 2013 se je upokojil. V svoji karieri je veliko razstavljal, samostojno in skupinsko, doma in v tujini, predvsem v Nemčiji, ZDA, Španiji, Italiji, na Madžarskem, v Avstriji, na Hrvaškem, Slovaškem in Srbiji. Leta 2018 je prejel Glazerjevo nagrado za življenjsko delo. Živi in ustvarja v Mariboru.



Paolo in Francesca, 2012, olje, platno, foto Branimir Ritonja



PAVLETIČ LORENČAK Darinka

Rodila se je leta 1924 v Rečici ob Paki. Diplomirala je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (1950, prof. G. A. Kos, B. Jakac, F. Mihelič). Zaposlena je bila kot likovna pedagoginja na gimnaziji in osnovni šoli v Celju. Poleg tega je bila tudi pesnica. Zaradi svojega udejstvovanja na področju kulture je postala častna meščanka Celja. Umrta je leta 2010 v Celju.

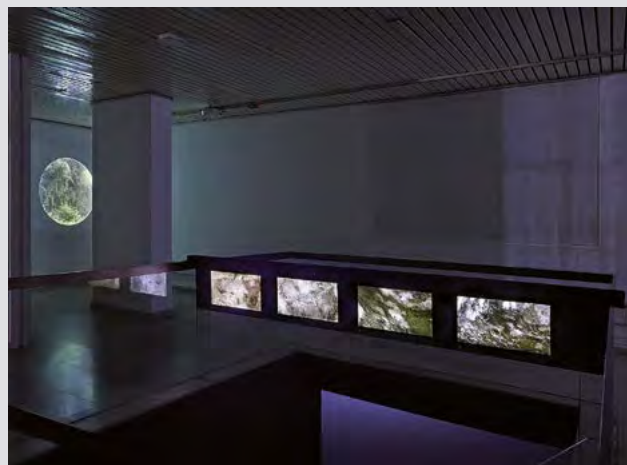


Avtoportret, 1956, olje, platno, zbirka UGM



PEČAR Ana

Rodila se je leta 1977 v Mariboru. Prve ustvarjalne izkušnje je pridobila na Concoran School of Art v Washingtonu (1997–1998), diplomirala je na Pedagoški fakulteti v Mariboru, smer likovna umetnost (2005, prof. L. Pandur). Prejela je več umetniških štipendij (Leonardo da Vinci - Grad-ex, 2010, štipendijo Roberto Cimetta, 2010, štipendije fundacij Ariella Vidach, 2010–2011, Valparaíso, 2011, Leon Levy, 2012, štipendijo Štajerske vlade, 2012). Aktivna je na mariborskem in mednarodnem umetniškem prizorišču, udeležuje se različnih razstav in festivalov novomedijske umetnosti ter umetniških rezidenčnih programov. Pogosto sodeluje z drugimi umetniki in je del več umetniških kolektivov doma in v tujini (npr. Digitalna komuna, Trak 47, BBM, Byzantine Cadillac, SoOgled). Sodeluje pri projektih, ki združujejo različne zvrsti umetnosti.



Crystal clear, 2017, instalacija



PEČKO Karel

Foto: Inge Morath, zbirka KGLU

Rodil se je leta 1920 v Vuhredu. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1954, prof. G. A. Kos). Zaposlil se je kot likovni pedagog na Nižji gimnaziji v Slovenj Gradcu. Leta 1957 je sodeloval pri ustanovitvi Umetnostnega paviljona, predhodnika današnje Koroške galerije likovnih umetnosti, med letoma 1963 in 1997 je bil njen ravnatelj. Spodbujal je kulturno izmenjavo s tujino in na Koroško pripeljal številne vrhunske umetnike. Samostojno in skupinsko je razstavljal doma ter se udeležil mnogih kolonij. Bil je član ZDSLJ in DLUM. Umrl je leta 2016 v Slovenj Gradcu.



Uršlja gora, 1992, barvni sitotisk, zbirka KGLU



PEPERKO Franci

Rodil se je leta 1978. Diplomiral je na Arthouse College v Ljubljani, smer slikarstvo (2011, prof. M. Jernejc). Razstavljal je na več skupinskih razstavah in sodeloval na likovnih kolonijah doma in v tujini. Umrl je leta 2016.



Brez naslova, 2009, akril, platno



PETEK Polona

Foto: Mira Uršič

Rodila se je leta 1970 v Freiburgu im Breisgau, v Nemčiji. Diplomirala je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1994, prof. J. Bernik, T. Brejc) in magistrirala (2009, prof. M. Krašovec, N. Zgonik). Deluje kot samostojna kulturna delavka, status je prekinila le med bivanjem v Salzburgu. Razstavlja na skupinskih in samostojnih razstavah doma ter v tujini. Je članica DLUM, kjer je trenutno predsednica umetniškega sveta. Živi in ustvarja v Zlatoličju pri Mariboru.



Krajina ob Dravi, 2006, oglje, olje, platno, foto Damjan Švarc



PETELN Josip – Pipo

Rodil se je leta 1892 v Mariboru. Po končani realki in krajši oficirski karieri je nadaljeval izobraževanje na deželni umetniški šoli v Gradcu (1920–1921), nato je študiral zlatarsko obrt (1921–1923). Bil je član Umetniškega kluba Grohar. Med 1923–1945 je živel v Mariboru, nato se je preselil v Avstrijo. Bil je član štajerskega umetniškega društva. Razstavljal je v Mariboru, na Ptuju, v Gradcu, Zagrebu in Münchnu. Umrl je leta 1973 v Gradcu.



Glavni trg – Rotovž, 1939, lesorez, zbirka UGM



PIRNAT Nikolaj

Rodil se je leta 1903 v Idriji. Na Akademiji likovnih umetnosti v Zagrebu je najprej študiral slikarstvo (prof. L. Babić), po dveh letih se prepisal na kiparstvo in nato opravil še specialko (1925, prof. Ivan Meštrović). Leta 1927 se je izpopolnjeval v Parizu. Po vrnitvi se je preselil v Ljubljano in se zaposlil kot risar v uredništvu časopisa Jutro. Leta 1945 je bil imenovan za profesorja risanja na Akademiji za upodabljačo umetnost v Ljubljani. Bil je član Umetniškega kluba Grohar (1922–1924), Kluba mladih (1924), Kluba grafike in Četrte generacije, razstavljal je tudi z Neodvisnimi. Razstavljal je doma in v tujini. Umrl je 1948 v Ljubljani.



Portret generala Maistra, ok. 1926, patiniran mavec, zbirka UGM



PISTOR Oskar von

Foto: Atelje Japelj

Rodil se je leta 1865 na Dunaju. Med 1880 in 1897 je slikarstvo študiral na likovni akademiji na Dunaju in v Münchnu. Leta 1897 se je z družino preselil v Vuzenico. Pogosto je potoval v Gradec, Celovec in na Dunaj, kjer je po naročilu portretiral plemstvo in bogate meščane. Po prvi svetovni vojni je vzpostavljena meja med Avstrijo in Jugoslavijo postala za slikarja velika ovira. Ostajal je samotar, popotnik, ki je portretiral. Svoja dela je razstavljal v izložbah raznih trgovcev. Leta 1920 je sodeloval na prvi umetnostni razstavi v Mariboru. Umrl je leta 1929 v Vuzenici.



Mati z otrokom, 1926, olje, platno, zbirka UGM



PLAVEC Tomaž

Rodil se je leta 1972 na Ptuju. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1999, prof. M. Krašovec, B. Gorenc). V letih 2004–2005 je bil kot umetniški vodja projekta Terra Petovia zaposlen na Ozari, v letih 2007–2011 je deloval kot samostojni podjetnik. Ob tem je vodil tečaje v okviru Centra interesnih dejavnosti Ptuj (2004–2007) in deloval tudi kot mentor na tečajih pod okriljem ptujske izpostave Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti (2010–2012). Je tudi član ptujske mestne komisije za galerijsko dejavnost. Od leta 2015 ustvarja in razstavlja v razstavnem ateljeju v Fürstovi hiši na Ptuju.



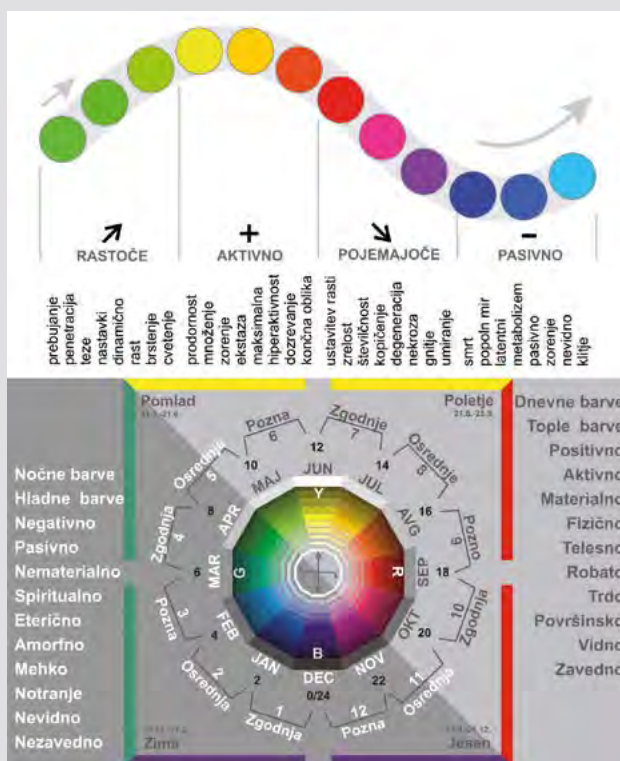
Plehmuzika, 2020, les, trobila



POGAČAR Vojko

Foto: avtoportret

Rodil se je leta 1950 v Krškem. Diplomiral leta 1973 na ALU v Ljubljani. Pol aktivne dobe je bil v svobodnem poklicu kot slikar, grafik, industrijski oblikovalec. Med 1993 in 1997 je bil član združenja likovnih umetnikov Paris – Belleville; umetniških skupin 3H30, Paris – Bordeaux; Ant-Artika; imel čez 90 samostojnih in čez 160 skupinskih razstav. Leta 2000 dobi priznanje pomembnih umetniških del za področje industrijskega oblikovanja na ALUO in vodi Laboratorij za inženirsko oblikovanje izdelkov ter predava na Univerzi v Mariboru (UM-FS), na štud. programu Inženirsko oblikovanje izdelkov ter na UM-FGPA na Arhitekturi. Leta 2016 prejme častni doktorat Univerze v Mariboru za razvoj študijskega programa Inženirsko oblikovanje izdelkov na UM. Med leti 2010 in 2017 je bil predsednik Slovenskega združenja za barve, od 2019 predsednik DLUM in podpredsednik ZDSLJU. Živi in ustvarja v Mariboru.



PCM-periodni model barv, 2010, ink jet, platno



POKLUKAR Polona

Rodila se je leta 1975 v Ljubljani. Diplomirala na Pedagoški fakulteti v Mariboru, smer likovna umetnost (2004) in zaključila študij ilustracije in grafike na Akademiji za umetnost, arhitekturo in dizajn v Pragi (2001). Ustvarja na področju produktnega dizajna in scenskega oblikovanja ter ilustracije in prostorske instalacije. Predstavila se je na številnih razstavah in festivalih doma in v tujini. Je ena izmed soustanoviteljic mariborskega neodvisnega razstavno-prodajnega prostora Salona uporabnih umetnosti. Pod blagovno znamko Polona Poklukar oblikuje nakit, klobuke, svetila. Leta 2014 je v okviru Meseca oblikovanja v Ljubljani prejela nagrado s področja modnega oblikovanja, ter leta 2017 nagrado International Design Academy, A' Design Award & Competition, na področju produktnega oblikovanja. Živi in ustvarja v Mariboru.



Balaclava Headpiece, " Kolumo superba ", 2016, klobučevina

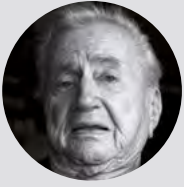


POLAJNKÓ Jože

Rodil se je leta 1915 v Dvorjanah pri Ptuju. Vpisal se je na grafično šolo v Pragi, vendar je v tretjem semestru zaradi vojne moral prekiniti. Po osvoboditvi je se je priključil DSLU, pododbor Maribor in z njimi redno razstavljal. Leta 1949 se je zaposlil kot scenograf v SNG Maribor, kjer je delal do upokojitve. Leta 1984 je prejel srebrni grb mesta Maribor. Umril je leta 2003 v Mariboru.



Kurent, 1973, olje, platno, zbirka UGM



POLAK Oton

Foto: Branimir Ritonja

Rodil se je 1917 v Mariboru. Študiral je na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu (prof. K. Hegedušič, O. Mujadžić), diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (1948, prof. G. A. Kos) ter opravil slikarsko (prof. G. Stupica) in grafično specialko (prof. B. Jakac). Do upokojitve, leta 1975 je bil zaposlen kot likovni pedagog. Bil je tajnik in predsednik DLUM (1954–1975), predsednik upravnega odbora Razstavnega salona Rotovž (1968–1977) in član upravnega odbora ter umetniškega sveta ZDSLU. Sodeloval je na slikarskih kolonijah in študijsko potoval po Evropi. Od leta 1948 je razstavljal na številnih samostojnih in skupinskih razstavah doma in v tujini. Za svoje delo je prejel številne nagrade in priznanja. Med njimi izstopajo: bronasti grb mesta Maribor (1987), Glazerjeva nagrada za življenjsko delo (1988), nagrada Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov (2006). Umrli je v Mariboru leta 2011.



Gostilna, ok. 1958, olje, lesenit, zbirka UGM



POPENKO Borut

Rodil se je leta 1969 v Mariboru. Po diplomi iz likovne pedagogike na Pedagoški fakulteti v Mariboru se je izpopolnjeval v tujini, v nemškem Halleju na Hochschule für Kunst und Design (1995–1997) je zaključil slikarsko specialko, nato se je kot štipendist grške vlade šolal na likovni akademiji v Atenah (1998–1999) in nazadnje s štipendijo češke vlade na praški likovni akademiji (2001). Leta 2007 je prejel delovno štipendijo Ministrstva za kulturo. Ukvarja se s slikarstvom, prostorskimi instalacijami, videom in fotografijo. Poleg samostojnega in skupinskega razstavljanja svojih del je dejaven tudi v sooblikovanju umetniških prizorišč v Mariboru (Pekarna magdalenske mreže, Salon uporabnih umetnosti). Živi in ustvarja v Mariboru.



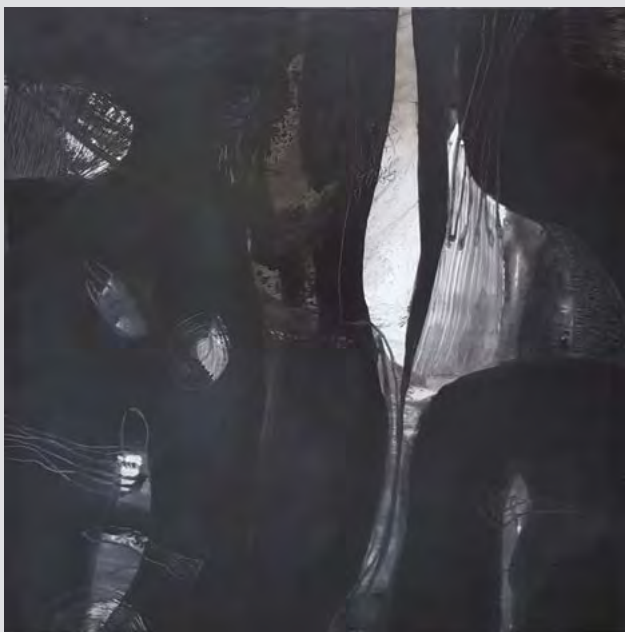
Prekrita, 2020, akril, platno



POPIČ Luka

Foto: Tihomir Pinter

Rodil se je leta 1956 v Slovenj Gradcu. Diplomiral je na Pedagoški akademiji v Mariboru leta 1990. Od leta 1999 je član ZDSLU, od 2001 DLUM. Zaposlen je na Tretji osnovni šoli v Slovenj Gradcu. Svoja dela predstavlja na samostojnih in skupinskih razstavah ter je prejemnik več nagrad in priznanj. Živi in ustvarja v Podgorju pri Slovenj Gradcu.

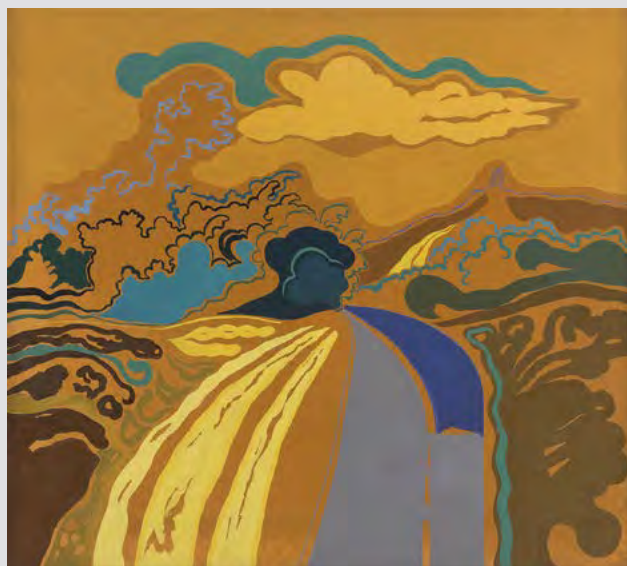


Globoko na dnu, 2017, akril, platno



POTOČNIK Vladimir

Rodil se je 1943 v Gradcu v Avstriji. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo in opravil specialko (1967, prof. M. Sedej). Zaposlil se je na Osnovni šoli Ivana Cankarja v Križevcih pri Ljutomeru, kjer je vsa leta do upokojitve poučeval likovni pouk in bil tudi ravnatelj. Od leta 1975 je član DLUM in soustanovitelj Društva likovnih umetnikov Prekmurja in Prlekije (DLUPP). Živi in ustvarja v Ljutomeru.



Krajina II, 1973, olje, platno, zbirka UGM



PRAH Zlatko – Zlati Prah

Rodil se je leta 1964 v Slovenj Gradcu. Leta 1986 je končal Fakulteto za strojništvo in leta 1992 še likovno umetnost na Pedagoški fakulteti na Univerzi v Mariboru (prof. Ludvik Pandur). Od 1994 do 1998 se je podiplomsko izobraževal v Freiburgu. Zaposlen je kot profesor na Srednji šoli za oblikovanje v Mariboru, Srednji zdravstveni in kozmetični šoli v Mariboru in Centru srednjih šol v Slovenj Gradcu, kjer poučuje umetnost in estetiko. Deluje kot mentor slikarskih delavnic za odrasle, organizator likovnih kolonij, nekaj let je bil kustos Mestne galerije Riemer v Slovenskih Konjicah. Od leta 1997 je član ZDSLU in DLUM. S svojim slikarstvom se je uveljavil doma in v tujini. Živi in ustvarja v Mariboru.



Piran in sivka, 2014, mešana tehnika, akril, kolaž, nagrada extemora Piran 2014



PRATNEKER Gregor

Foto: avtoportret

Rodil se je leta 1973 v Mariboru. Diplomiral je na Pedagoški fakulteti v Mariboru, smer likovna umetnost (2006, prof. dr. M. Ciglencečki, A. Krašna) in magistriral na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, smer slikarstvo (2012, Z. Lenardič, prof. dr. J. Muhovič). Ima status samostojnega ustvarjalca na področju kulture. Je član DLUM in ZDSLU. Leta 2013 je prejel prvo nagrado Majskega salona (ZDSLU) ter istega leta tudi nagrado DLUM. V zadnjem desetletju je štirikrat sodeloval na Jesenskem salonu v Parizu, trikrat na Salonu francoskih umetnikov v Grand Palace Paris in dvakrat na Salonu lepih umetnosti v Louvru in bil dvakrat nagrajen. Živi in ustvarja v Mariboru.



Pomlad v gorah, 2019, olje, platno



PREDIN Rok

Rodil se je leta 1980 v Mariboru. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (2005, prof. M. Krašovec). Je mednarodno priznan filmski animator, režiser in glasbenik. Po uspešni karieri v Londonu, kjer je sodeloval s produkcijskim studiom Trunk Animations (med drugim izdelal animirani videospot za skupino Rolling Stones) se je vrnil v Maribor, kjer sodeluje s SNG Maribor in ustvarja avtorske animirane filme. Prikazuje jih po festivalih po vsem svetu in pogosto prejema nagrade. Je član Društva slovenskega animiranega filma (DSAF). Živi in ustvarja v Mariboru.



»Back In The Day 1983«, 2013, animacija



PRIMOŽIČ Josip – Tošo

Rojen je bil leta 1900 v Ljubljani. Kot svetovno priznani telovadec z več odličji in medaljami z največjih tekmovanj se je leta 1928 preselil v Maribor. Zaposlil se je kot gradbeni in geodetski risar pri občinskem gradbenem uradu in dokončal meščansko šolo. S slikarstvom se je ukvarjal od leta 1938, učil se je pri Karlu Jiřaku. Sodeloval je na prvi skupinski razstavi v osvobojenem Mariboru. Leta 1949 je sprejel mesto scenografa v SNG Maribor, kjer je ostal do upokojitve 1962. Za svoje številne dosežke je leta 1983 prejel bronasti grb mesta Maribor. Umrli je leta 1985.



Deček s konjičkom, 1958, olje, platno, zbirka UGM



PRISTAVEC Janez

Foto: Ivo Čerle

Rodil se je leta 1947 v Mariboru. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1977, prof. M. Butina, A. Jemec). Poučeval je kot likovni pedagog na Srednji gradbeni šoli v Mariboru. Bil je aktiven član mnogih kreativnih in umetniških skupin in društev v Sloveniji v času od 1980 do 2005. Njegova dela so bila razstavljena na 40 samostojnih in 85 skupinskih razstavah. Umrl je leta 2008 v Mariboru.



Brez naslova, 1990, disperzijska tempera, zmečkan papir



RAVNIKAR Franc

Rojen je bil leta 1886 v Radečah pri Zidanem mostu. Obiskoval je obrtno šolo v Ljubljani, nato Akademijo upodabljaljočih umetnosti na Dunaju, smer kiparstvo (prof. E. von Hellmer). Po prvi svetovni vojni je nastopil službo strokovnega učitelja risanja na mariborski realni gimnaziji. Leta 1920 se je pridružil Umetniškemu klubu Grohar, leta 1931 Brazdi, po letu 1945 DSLU, pododbor Maribor. Umrl je leta 1948.



Deklica (Varčevanje), 1938, bron, last Zavarovalnica Sava, Maribor



REMEC Marjan

Foto: Ida Brišnik Remec

Rodil se je leta 1937 na Ptuju. Diplomiral je na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost, smer slikarstvo (1964, prof. G. Stupica). Od leta 1965 je bil profesor umetnostne vzgoje na Prvi gimnaziji Maribor. Tam je leta 1972 ustanovil razstavišče Avla, v kateri so poleg dijakov razstavljali tudi priznani umetniki Jugoslavije. Poučeval je tudi na Osnovni šoli Franca Rozmana Staneta in pozneje na Srednji ekonomski šoli v Mariboru. Od srede šestdesetih je bil član DLUM in ZDSLU. Umrli je v Mariboru leta 2009.



Dama v akvariju, 1976, akril, platno, zbirka UGM



REPNIK Anton

Foto: Janez Repnik

Rodil se je leta 1935 v Sv. Vidu pri Vuzenici. Izučil se je za čevljarja. Zaposlil se je pri gradnji Hidroelektrarne Vuzenica, nato v tovarni orodja na Muti. Od leta 1965 je živel in ustvarjal na Muti, kjer je imel atelje in zasebno galerijo. Bil je eden najbolj prepoznavnih slovenskih likovnih samoukov. Od leta 1970 je član ZDSLU in DLUM. Prvič se je predstavil leta 1963, prvo samostojno razstavo je pripravil leta 1965 v Mariboru, Velenju in Šoštanju. Sledile so številne razstave, samostojne in skupinske. Za likovno ustvarjanje je prejel več nagrad in priznanj. Umrli je februarja 2020.



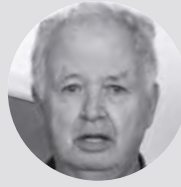
Kovači na Muti, 2019, olje, platno



REPNIK Janez

Foto: Matjaž Ledinek

Rodil se je leta 1968 v Slovenj Gradcu. Končal je Srednjo kovinarsko šolo na Muti. S slikanjem se je začel ukvarjati v mladosti, je slikar samouk. Je član DLUM. Pogosto razstavlja samostojno in v skupini doma ter v tujini in se udeležuje likovnih kolonij. Živi in ustvarja na Muti, kjer sta z očetom Antonom imela atelje in zasebno galerijo.



RIJAVEC Milan

Rodil se je leta 1922 v Bruni vasi na Dolenjskem. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo leta 1949. Poučeval je na gimnaziji v Trbovljah. Leta 1950 je vpisal slikarsko specialko pri G. Stupici, a je zaradi bolezni ni zaključil. Leta 1964 je bil eden od pobudnikov za ustanovitev slikarske kolonije Izlake. Leta 1971 se je preselil v Ljubljano, kjer je živel do svoje smrti leta 2018.



Vse kar vidim zabeležim na platno, 2017, olje, platno



Tihožitje na mizi, 1959, olje, platno, zbirka Gorjupove galerije



RIMELE Oto

Foto: Valeska Rimele

Rodil se je leta 1962 v Mariboru. Na ALU v Ljubljani diplomiral (1990, prof. E. Bernard) in magistriral iz slikarstva (1992, prof. J. Bernik). Posveča se raziskovanju fenomena mentalnih dimenzij slikarskega izraza in širitvi slikarske podobe v območje prostorsko-zvočnih ambientov. Predstavlja se na samostojnih in skupinskih razstavah doma in v tujini: leta 2019 s samostojno razstavo v New Yorku (DDA Pratt Institute Gallery), leta 2016 in 2017 s skupinsko razstavo v Parizu v Carrousel du Louvre. Leta 2012 je izšla monografija »Oto Rimele: Duhovnost materialne odsotnosti«, s strokovnim besedilom dr. Jureta Mikuža. V letu 2019 je uvrščen v knjižno publikacijo »100 Artists of the Future« v izdaji Contemporary Art Curator Magazine v Londonu. Leta 2004 prejme nagrado Prešernovega sklada za slikarsko razstavo »Illuminacije«. Med letoma 1987 in 1994 je član Skupine Mi. Kot redni profesor slikarstva in risbe predava na Univerzi v Mariboru. Živi in ustvarja v Mariboru.



O-2, 2018, les, barva, vosek, foto Matej Fišer



RITONJA Branimir

Foto: Maja Selinšek

Rodil se je leta 1961 v Mariboru. Diplomiral je na fakulteti za varnostne vede. Ukvarja se s fotografijo, videom in filmom. Je član ZDSLU, DLUM in Fotokluba Maribor. Je prejemnik več domačih in mednarodnih nagrad ter priznanj, med drugim Glazerjeve listine 2012, Zlate plakete SKD 2016, Srebrne plakete JSKD 2019, medalje za fotografijo na Salon des Beaux Arts du Carrousel, Louvre 2017 ter posebne nagrade na 8. Festivalu likovnih umetnosti v Kranju 2019. Živi in ustvarja v Mariboru.



Arnuša, 2017, fotografija, platno



ROJNIK Marjana – Naca

Rodila se je 1951 v Ljubljani. Študirala je kiparstvo na Akademiji likovnih umetnosti v Ljubljani (prof. S. Tihec). Bila je samostojna ustvarjalka. Sodelovala je na več razstavah doma in v tujini. Živi in ustvarja na Graški gori pri Slovenj Gradcu.



Akt, 2009, patinirana glina



ROTMAN Janez

Rodil se je leta 1953 v Lenartu. Absolviral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo. Zaposlil se je v SNG Maribor, kjer je bil do upokojitve leta 2018 vodja scenskega ateljeja. Zasnoval je preko štirideset scenografij za gledališke predstave in druge javne prireditve. Ukvarjal se je tudi s scenskim slikarstvom in kiparstvom, oblikovanjem plakatov in fotografijo. Je član ZDSLJ in DLUM. Predstavil se je na več samostojnih in skupinskih razstavah po Sloveniji, Avstriji in Italiji. Leta 2017 je prejel nagrado DLUM. Živi in ustvarja v Pernici pri Mariboru.



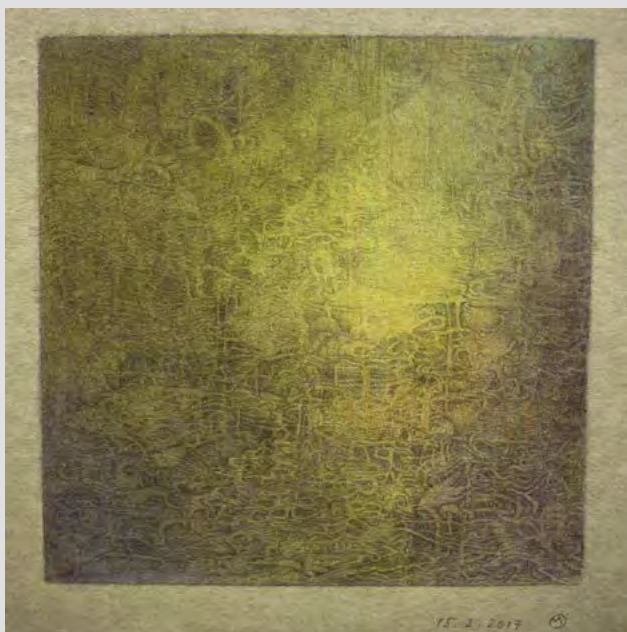
Kriptogram 2, 2017, mešane tehnike



RUDL Mihael

Foto: Michael Petrescu

Rodil se je leta 1972 v Mariboru. Po končani Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo je diplomiral slikarstvo na ALU v Ljubljani pri prof. Gustavu Gnamušu (1997). Po nekaj letih zaposlitve na Akademiji in bivanju v Škofji Loki se je vrnil v Maribor. V Mariboru se je predstavil večkrat, med drugim je samostojno razstavljal v KC Sinagoga (2004), Jazz klubu Satchmo (2005), KiBeli (2006), UGM Studiu (2018) in Galeriji Žula (2020) ter v Galeriji Mesmer v Baslu, v okviru 49. Arta Basla (2019, skupaj z Borisom Zaplatilom).



Risba, 2017, svinčnik, barvice, ovojni papir, foto Michael Petrescu

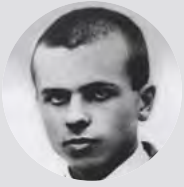


RUKAVINA Mirjana

Rodila se je leta 1969 v Mariboru. Končala študij slikarstva na Akademiji za likovno umetnost na Dunaju in študij likovne pedagogike na Pedagoški fakulteti v Mariboru. V devetdesetih letih je s področja slikarstva prešla na video. Od leta 2002 se ukvarja pretežno s fotografijo, ki se pogosto prelevi v prostorske instalacije. Od leta 2016 v svoje delo ponovno vključuje risbo in slikarstvo. Razstavljala je na številnih samostojnih in skupinskih razstavah ter sodelovala na video festivalih. Kot rezidenčna umetnica je delovala na Dunaju in v Berlinu. Živi in ustvarja na Dunaju.



Bližine in druge zgodbe, 2012, instalacija v Kibli



SARNIC Josip

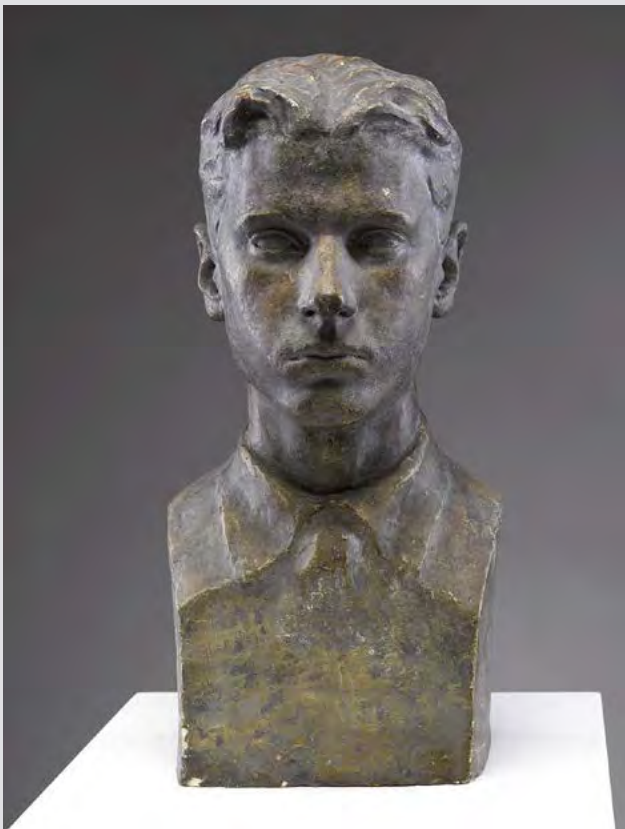
Rodil se je leta 1908 v Beli Peči na Gorenjskem. Kiparstvo je študiral na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu (prof. Valdec, Kršinić, Frangeš). Med mobilizacijo leta 1945 je izginil. Pred vojno je razstavljal s klubom Brazda.



SIRK Albert

Avtoportret

Rodil se je leta 1887 v Križu pri Trstu. Pred začetkom prve svetovne vojne je obiskoval Akademijo lepih umetnosti v Benetkah. Po vojni se je zaposlil kot učitelj risanja, leta 1929 je bil premeščen na mesto učitelja v Sv. Lenart v Slovenskih Goricah. Leta 1937 se je preselil v Celje, leta 1941 je bil izgnan v Zaječar. Po vrnitvi je živel v Celju do smrti leta 1947. Med drugim je razstavljal s skupino Brazda.



Portret mladeniča, patiniran mavec, ok. 1938, zbirka UGM



Jadrnice se vračajo, 1935, olje, platno, zbirka UGM



SITAR Matej

Rodil se je leta 1980 v Mariboru. Študiral je komunikologijo na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani, med letoma 2003 in 2008 pa fotografijo in digitalne medije na Šoli uporabnih umetnosti FAMUL STUART v Ljubljani. Ob fotografiranju za naročnike in dušo se ukvarja z založništvom fotoknjig. Ima lastno založbo The Angry Bat, kjer je doslej izdal Morning sun (2015), America, my way (2012) in Tsuriai (2010), kot tudi Nocturno Andreja Lamuta, Requiem Gorana Bertoka in American Cowboy finske fotografkinje Karoliine Paatos. Za knjigo America, my way je prejel nagrado EMZIN. Je prejemnik več štipendij in dobitnik prestižne nagrade Essl za mladega sodobnega umetnika (2009).



Brez naslova (cikel Majhna meditacija o času in prostoru), 2017, zbirka UGM



SKRBINEK Andrej

Rodil se je leta 1959 v Mariboru. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani leta 1982. Študiral je tudi primerjalno jezikoslovje in sodobno zgodovino vzhodne ter jugovzhodne Evrope na Freie Universität Berlin in doktoriral iz filozofije na Akademie der bildenden Künste Wien. Dvajset let je ustvarjal v svobodnem poklicu, polovico tega časa v Berlinu, kjer je sodeloval s številnimi galerijami ter sodeloval z umetniki z vsega sveta, med drugim z Josephom Beuysom in Güntherjem Grassom. Razstavljal je na številnih razstavah doma in po svetu. Do oktobra 2020 je bil docent na Fakulteti za strojništvo Univerze v Mariboru na programu Inženirsko oblikovanje izdelkov (Product Design). Je član DLUM. Živi in ustvarja v Mariboru in Slovenski Bistrici.



Vransko, 2005, olje, platno



SKUMAVC Marjan

Foto: Igor Modic

Rojen v Jurkloštru na Štajerskem leta 1947. Na ALU v Ljubljani je diplomiral leta 1972 (prof. Gabriel Stupica), prejel študentsko Prešernovo nagrado, dvakrat bil slovenski prvak v boksu, kasneje selektor prve boksarske reprezentance v samostojni Sloveniji. Kot novinar je bil trideset let zaposlen pri dnevniku Delo, objavljaj pa tudi v Slovenskih novicah in Nedelu, pokrival je področja, kot so kriminal, sociala, kultura, reportaža, slovel po Nočnih kronikah. Ob novinarskem delu je slikal, imel okoli petdeset samostojnih razstav, sodeloval na številnih kolonijah in skupinskih razstavah. Umrli je leta 2011 v Biribaci, Babići, Hrvaška Istra. V spomin nanj potekajo »Skumavčevi likovni dnevi na Resniku« na Pohorju, kolonija katere se je udeležilo že veliko članov DLUM.



Požrtija, 2010, olje, platno



SLAPERNIK Rajko

Rodil se je leta 1896 v Gradišču pri Sv. Trojici v Slovenskih Goricah. Med vojno je študiral na Obrtni šoli v Gradcu, potem nadaljeval na umetniški akademiji na Dunaju. Izpopolnjeval se je še na šoli Probuda v Ljubljani in s presledki na münchenski in pariški akademiji. Med vojnoma je razstavljal na skupinskih razstavah skupin Petorica in Brazda. Po vojni je bil zaposlen kot restavrator pri ZVKDS v Ljubljani. Leta 1948 je ustanovil in nato več let vodil amatersko slikarsko šolo Ivan Rob v Ljubljani. Umrli je leta 1975 v Ljubljani.



Portretna študija, 1928, olje, platno, zbirka UGM



SOJČ Ivan

Rodil se je leta 1879 v Ljubnici pri Vitanju. Od leta 1893 se je učil kiparstva v Celju, nato se je šolal v Gradcu, Linzu in Münchnu. Delal je kot pomočnik v podobarskih delavnicah v Mozirju, Gradcu, Ulmu in na Dunaju. Leta je 1908 odprl lastno delavnico v Vitanju in dve leti kasneje v Mariboru. Delal je predvsem po naročilu, javno, sakralno in spomeniško plastiko in bil tudi restavrator. Leta 1924 je razstavljal v okviru Umetniškega kluba Grohar. Umrl je leta 1951 v Mariboru.



Nagrobnik družine Klančnik, Pobreško pokopališče, ok. 1937, marmor



STIPLOVŠEK Franjo

Rodil se je leta 1898 v Malinski na otoku Krk. Izobraževal se je pri prof. Gvajcu v Gorici (1912–14), na umetnoobratni šoli na Dunaju (1922–22, prof. L., Heller), na akademiji v Zagrebu (1922–23; prof. Kovačević, Vanka, Kljaković, Krizman) in v grafiki v Firencah (1938). Leta 1920 je bil eden od ustanoviteljev Umetniškega kluba Grohar, od 1924 je postal član Kluba mladih, leta 1927 dopisni član dunajskega društva Hagenbund in kasneje tudi član DSLU Ljubljana (1939). Poučeval je v Trstu, Velikovcu, Mariboru, Krškem in Brežicah. Med drugim je bil tudi ravnatelj Posavskega muzeja v Brežicah. Udeleževal se je jugoslovanskih in mednarodnih grafičnih razstav. Umrl je leta 1963 v Brežicah.



Jenkova ulica, Stari Maribor, 1924, lesorez, papir, zbirka UGM

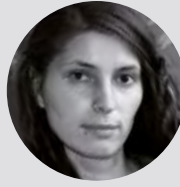


STOVIČEK Vladimir (Štoviček)

Rodil se je leta 1896 v Boštanju pri Sevnici. Obiskoval je Umetno-obrtno šolo v Ljubljani (prof. A. Repič). Med letoma 1919–1923 je študiral na akademiji v Pragi (prof. J. Maratka, J. Štursa, O. Španiel). Med letoma 1926 in 1931 je bival, ustvarjal in razstavljal v Parizu. Po vrnitvi je redno razstavljal s člani kluba Brazda. Njegovo delovanje je bilo vezano na domači Leskovec, Zagreb in Ljubljano, od koder je dobival naročila, predvsem za portrete, medalje in plakete. Trikrat je bil nominiran za Prešernovo nagrado. Umril je leta 1989 v Brežicah.



Akademik Božidar Jakac, medalja, 1968, bron, hrani MMK



STRAMEC Lucija

Rojena leta 1978 v Slovenj Gradcu. Diplomirala iz slikarstva pri prof. Zmagu Jeraju (2004) in zaključila magistriraj umetnosti pri prof. Hermanu Gvardjančiču (2016) na ALUO v Ljubljani. Leta 2009 je pridobila pedagoško-andragoško izobrazbo na Pedagoški fakulteti v Mariboru. Od leta 2008 je članica DLUM in ZDSLU. Rezidenčno je bivala v Gradcu (Cultural City Network Graz, AT, 2008), Parizu (Cité Internationale des Arts, FR, 2011 in 2015) in Freisingu (Schafhof – Europaeisches Kuenstlerhaus Oberbayern, DE, 2014). Razstavljala je na številnih razstavah doma in v tujini ter prejela več nagrad, med drugim nagradi na Majskem salonu ZDSLU (2009 in 2016), nagrado DLUM (2013), ter nagrado na Mednarodnem festivalu likovnih umetnosti Kranj (2019). Kot samozaposlena v kulturi živi in ustvarja v Mariboru.



Sinička, 2017, akril, platno



STROPNIK ŠONC Ursa

Foto: Sašo Šonc

Rodila se je 1973 v Slovenj Gradcu. Diplomirala je na Pedagoški fakulteti v Mariboru (1999, prof. Anka Krašna). Ukvarja se predvsem z otroško ilustracijo, za katero je prejela več priznanj. Njene poslikave krasijo pediatrična oddelka Zdravstvenega doma Velenje in Splošne bolnišnice Franca Derganca v Šempetru pri Novi Gorici. Zasnovala je lesene sestavljanke in igrače. Deluje tudi kot likovna pedagoginja, poučuje predmete s področja likovne umetnosti in oblikovanja na Ljudski univerzi v Velenju. Svoje delo večkrat predstavlja na samostojnih in skupinskih razstavah.



Ilustracija iz otroške knjige Rogi in Edi na paraolimpijskih igrah, 2018, Založba Pivec, tempera



ŠANTEL Avgusta ml.

Rodila se je leta 1876 v Gorici. Osnove risanja ji je posredovala mati, slikarsko izobraževanje je dopolnila na umetnostni šoli »Für Frauen und Mädchen« (prof. T. Blau-Lang) na Dunaju, nato na šoli za uporabno in svobodno umetnost (prof. W. von Debschitz) ter na zasebni slikarski šoli Margarete Stall v Münchnu. Štirideset let svojega življenja je posvetila poučevanju (Gorica, Vransko, Slovenska Bistrica, Pulj in Maribor). Bila je članica Umetniškega kluba Grohar, razstavljala je s skupinami DSLU, Klub likovnih umetnikov Lada, društvo Vesna, itd. Umrla je leta 1968 v Ljubljani.



Cvetlice v vazi, 1909, olje, platno, zbirka UGM



ŠANTEL Avgusta st.

Rodila se je leta 1852 v kraju Stainz na avstrijskem Štajerskem. Študirala je na graški umetniški deželni akademiji. Poleg slikanja je igrala tudi klavir. Za umetnost je navdušila tudi svoje otroke. Leta 1900 se je udeležila prve vseslovenske umetniške razstave v Ljubljani in leta 1912 razstave slovenskih umetnikov v hiši dr. Antona Dermote v Gorici. Med prvo svetovno vojno je družina Šantel zbežala iz Gorice, po več letnem seljenju se je 1920 s hčerkama ustalila v Mariboru, nato v Ljubljani, kjer je prebivala do svoje smrti, leta 1935.



ŠANTEL Henrika

Rodila se je 1874 v Gorici. Sprva se je učila pri materi slikarki, nato je študirala v Münchnu na ženski akademiji (prof. F. Fehr, L. Schmid-Reutte, F. Hagenbart) in v zasebni šoli slikarke A. Hillermann ter na Dunaju (prof. L. Michalek). V Gorici je po materi prevzela vodstvo slikarske šole. Leta 1920 se je preselila v Maribor k sestri Avgusti in čez devet let v Ljubljano. Kot članica je razstavljala z mariborskim Umetniškim klubom Grohar in ljubljanskim Lado. Umrla je leta 1949 v Ljubljani.



Portret Antona Šantla, 1873, olje, platno, dokumentacijsko gradivo SEM



Moja mati, 1931, olje, platno, zbirka UGM



ŠČUKA Cvetko

Foto: arhiv MNZ Celje

Rodil se je leta 1895 v Barkovljah pri Trstu. Obiskoval je obrtno strokovno šolo v Ljubljani, nato hospitaliral na umetniški akademiji na Dunaju. Leta 1919 delal kot umetniški režiser pri Kunstfilmu na Dunaju in leta 1921 končal Umetniško akademijo v Firencah. Slikal je v Trstu in na Vipavskem, služboval na slovenski realki v Idriji in hkrati vodil zasebno slikarsko šolo. Poučeval je v Murski Soboti in Celju, kjer je z Albertom Sirkom ter Franom Šijancem vodil tudi zasebno slikarsko šolo. Po vojni pa je bil profesor na gimnaziji in kasneje na učiteljskišči, do upokojitve v letu 1953. V Celju je opazno zaznamoval javno in kulturno življenje. Umrli je leta 1987 v Celju.



Firenze (Sejmišče), 1921, olje, papir, zbirka Centra za sodobno umetnost Celje



ŠEST Viktor

Foto: Maja Šivec

Rodil se je leta 1956 v Ljubljani. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1981, prof. K. Meško). Do pridobitve statusa samostojnega ustvarjalca leta 1984 je bil zaposlen kot tehnični in likovni urednik Založbe obzorja v Mariboru. Takrat je postal tudi član DLUM in ZDSLU. Živi in ustvarja v Mariboru.



Pod milim nebom, 2020, olje, platno



ŠIBILA Janez

Rodil se je leta 1919 v Novi vasi pri Markovcih. Leta 1940 je začel študirati na kiparskem oddelku Akademije likovnih umetnosti v Zagrebu. Med vojno se preusmeril v študij slikarstva na dunajski akademiji (1942–1944), nato pa se je vrnil na zagrebško akademijo. Diplomiral je v Ljubljani (prof. A. G. Kos) in nato opravil slikarsko specialko (prof. G. Stupica). Kot likovni pedagog se je leta 1950 zaposlil na učiteljskišči v Tolminu, leto kasneje pa na gimnaziji na Ravnah na Koroškem (1951–1954). Na OŠ Boris Kidrič v Mariboru je poučeval do upokojitve. Redno je razstavljal na samostojnih in skupinskih razstavah doma ter v tujini. Bil je član DSLU in mariborskega pododbora, kasneje DLUM. Leta 1977 je prejel nagrado Prešernovega sklada. Umrl je leta 2017 v Zgornjih Poljčanah.



Tihožitje, ok. 1950, olje, platno, zbirka UGM



ŠIVEC Maja

Foto: Marjan Laznik

Rodila se je leta 1975 v Slovenj Gradcu. Diplomirala je na Ekonomsko-poslovni fakulteti Univerze v Mariboru leta 2002 in na Pedagoški fakulteti, smer likovna umetnost leta 2013. Deluje kot samostojna ustvarjalka, fotografinja in organizatorka likovnih dogodkov in fotografskih delavnic. Od leta 2010 organizira likovni dogodek Eko Drava, ki v združuje fotografijo, likovno umetnost in ekologijo. Imela je več kot trideset samostojnih razstav. Za svoje delo je bila nagrajena doma in v tujini. Živi in ustvarja v Mariboru.



Inana, 2017, digitalna fotografija



ŠPEGEL Stojan

Foto: Peter Marinšek

Rodil se je leta 1963 v Slovenj Gradcu. Diplomiral in magistriral je na Arthouse College of Visual Arts v Ljubljani (prof. D. Slavec). Je član ZDSLU in DLUM. Predstavil se je na več kot štiridesetih samostojnih razstavah, sodeloval pa je tudi na preko sto skupinskih doma in v tujini ter se udeležil več kot dvajset likovnih kolonij. V letu 2019 je izdal monografijo z naslovom Industrijski motiv pri založbi Edina. Za svoje delo je prejel veliko nagrad in priznanj. Živi in ustvarja v Šoštanju.



ŠTRAKL Romeo

Foto: Mimi Inhof

Rojen je v Mariboru leta 1962. Po srednji Šoli za oblikovanje v Ljubljani, se je pričel ukvarjati s stripom. Objavljal je v domačih in tujih revijah. Izdal je tri strip albume. Samostojno je razstavljal v Mariboru in okolici. Sodeloval na skupinskih razstavah v Celju, Ljubljani in na razstavi stripov v Francoskem Angoulemu. Ukvarja se z grafiko, predvsem sitotiskom. Sodeluje v projektu Slo Pop Art, kjer obdeluje slovenske motive. Na mednarodni razstavi Ex Tempore Ptuj 2020 je prejel priznanje strokovne žirije. Pod nazivom Art RoBa se posveča slikarstvu, akvarelnemu slikanju v kombinaciji z risbo in grafiko. Izdelal vrsto celostnih podob, oblikoval plakate, letake, knjige in tiskovine. Živi in ustvarja v Sv. Trojici v Slov. goricah.



Led svetilka, 2019, akril, mešane tehnike, platno, foto Džon Ajnik



Pesem galeb (v Kamni in morje, strip 3), 2018, akril, tuš, papir



ŠTUHEC Radivoj Vojko

Rodil se je leta 1946 v Mali Nedelji. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer kiparstvo (1972, prof. B. Kalin, D. Tršar, S. Tihec). Leta 1974 se je zaposlil kot profesor likovne vzgoje na srednjih šolah, nato je bil tudi industrijski oblikovalec v mariborskem Birostroju, leta 1987 je pridobil status svobodnega umetnika, upokojil se je leta 2009. Od leta 1976 je bil član ZDSLJ in DLUM. Sodeloval je na samostojnih in skupinskih razstavah doma in v tujini. Ustvaril je več javnih spomenikov in scenskih del za gledališke predstave. Umril je leta 2018 v Mariboru.



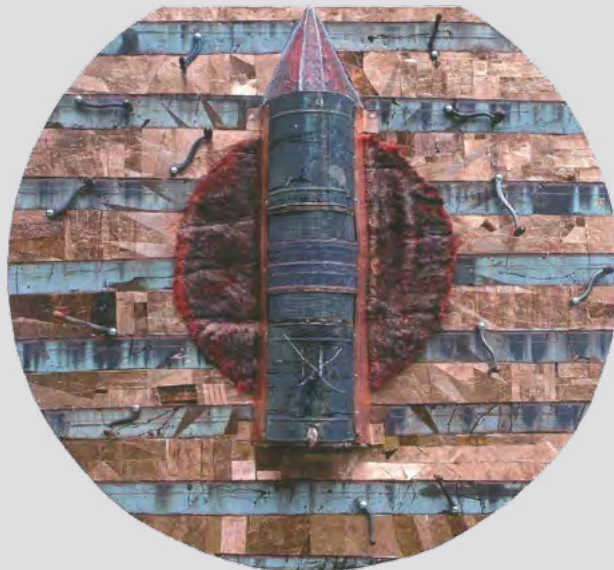
Fitolit III, 1977, patiniran mavec, zbirka UGM



ŠUBIC Jože

Foto: Branimir Ritonja

Rodil se je leta 1958 v Mariboru. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1982) in opravil tudi specialko (1984). Ukvarja se s slikarstvom, z objekti, risbo in grafiko, od leta 2000 se posveča instalacijam. Razstavlja na skupinskih in samostojnih razstavah. Sodeluje tudi na likovnih kolonijah doma in v tujini, za svoje delo pa je prejel tudi več nagrad. Leta 2020 je prejel nagrado ZDSLJ za življenjsko delo. Živi in ustvarja v Mariboru.



4.četrta – zmleta, 2002, les, baker, železo



ŠUC Simona

Rodila se je leta 1972 v Mariboru. Diplomirala je leta 2000 na Oddelku za slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri profesorjih Gustavu Gnamušu in Jožefu Muhoviču. Med letoma 2001 in 2003 je organizirala likovno-teoretska srečanja na Gaju nad Mariborom, kjer so se predstavili slovenski umetniki tedaj mlajše generacije. Leta 2004 je soustanovila društvo TU, s katerim je izvedla več prostorskih intervencij v Mariboru vse do leta 2005. Pogosto deluje kot mentorica likovnih delavnic. Udeležuje se strokovnih druženj ter redno razstavlja doma in v tujini. Živi in ustvarja v Mariboru, kjer je tudi zaposlena v Umetnostni galeriji.



Ranjiva veličina mineralnega poguma, 2018, akril, bombažno platno, foto Damjan Švarc



ŠUŠMELJ Lojze

Rodil se je leta 1913 v Mülhousenu v Alzaciji. Družina se je po očetovi smrti, v prvem povojnem letu, preselila v Selnico ob Dravi, kjer so živeli pri Gajsterjevih na Fali v Dravski dolini. Leta 1930 se je po posredovanju dr. Adolfa Zorca iz Ruš vpisal na kiparski oddelek Franceta Kralja na Srednji tehniški šoli v Ljubljani, diplomiral je na likovni akademiji v Zagrebu (1938, prof. Mujadžić, Kljaković, Krizman, M. Tartaglia). V letih 1938–1939 je razstavljal s klubom Brazda in bil član skupine Gruda, ki je delovala pod vplivom Krsta Hegedušiča. Kot svoboden umetnik, je deloval kot kipar, slikar in grafik. Izmed vseh Šušmeljevih projektov so bili KOBANSKI MOTIVI kot zbirka tridesetih linorezov največkrat omenjani, kritično obdelani in so bili tudi najbolj celovit projekt, njemu tako dragega Kobanskega. Med okupacijo Slovenije so ga, leta 1942, v Selnici aretirali in 23. junija kot talca ustrelili v Celju.

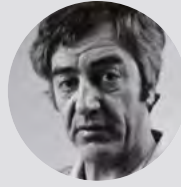


Beračica s Kobanskega, 1938, litografija, zbirka UGM



TERŽAN Marjan

Rodil se je leta 1938 v Rušah. Prvo likovno znanje je dobil na tečaju kiparja Gabrijela Kolbiča. Leta 1956 se je vpisal na Šolo za umetno obrt v ljubljanskih Križankah. Na ljubljansko akademijo ni bil sprejet, odpravil se je na Dunaj in nato v Firence, kjer je študiral kiparstvo. Izpopolnjeval se je v Zürichu in Parizu. Po vrnitvi se je zaposlil kot konservator-restavrador na mariborskem Zavodu za spomeniško varstvo, kjer je ostal do upokojitve leta 2000. V sedemdesetih je bil član DLUM in sopobudnik nastanka Ruškega likovnega salona. Pri ustvarjanju je prepletal slikarstvo in kiparstvo. Udeležil se je mnogo skupinskih razstav in likovnih kolonij. Živi in ustvarja v Mariboru.



TIHEC Slavko

Foto: Tihomir Pinter

Rodil se je leta 1928 v Mariboru. Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer kiparstvo (1955, prof. B. Kalin). Leta 1958 se je izpopolnjeval v grafičnem ateljeju J. Friedlaenderja v Parizu. Leta 1969 je pričel s poučevanjem na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je ostal do upokojitve. Bil je član umetniške skupine BE-54 (1958–1966), DSLU (pododbor Maribor, 1955–1972), skupine Grupa 69 (1969–1980), DLUM (1972–1993). Med letoma 1965–1969 je bil republiški poslanec v prosvetno-kulturnem zboru skupščine SRS. Bil je član umetniškega sveta mednarodnega kiparskega simpozija Forma viva. Samostojno ali v skupini je sodeloval na številnih razstavah doma in v tujini. V letih 1966 in 1980 je zastopal jugoslovansko kiparstvo na Beneškem bienalu. Za svoje delo je prejel vrsto priznanj in nagrad, leta 1967 nagrado Prešernovega sklada, leta 1973 in 1983 Jakopičevo nagrado, leta 1983 Prešernovo nagrado za življenjsko delo. Umrli je leta 1993 v Ljubljani.



Nike, 1993, patinirana plastika



Stenska kompozicija, 1974, les, kovinske plošče, Ekonomsko-poslovna fakulteta Univerze v Mariboru



TISNIKAR Jože

Foto: Dragiša Modrinjak

Rodil se je leta 1928 v Mislinji. Živel je v Slovenj Gradcu in delal v prosekturi tamkajšnje bolnice do leta 1983. Bil je umetnik samouk, učil se je pri K. Pečku. Leta 1962 se je pridružil DSLU, pododbor Maribor. Razstavljal na samostojnih in skupinskih razstavah v Sloveniji in tujini. Leta 1970 je prejel nagrado Prešernovega sklada za slikarstvo. Umrli je leta 1998.



TRSTENJAK Ante

Rodil se je leta 1894 v Slamnjaku pri Ljutomeru. Študiral je na oddelku za umetno obrt na Srednji tehnični šoli v Gradcu (prof. L. Hubeny), na šoli za umetno obrt na Dunaju (prof. Ad. Böhm, A. Könnner), na višji šoli za umetnost v Zagrebu (prof. B. Csikoš, M. Crnčić, Lj. Babić, I. Kerdić) in diplomiral na likovni akademiji v Pragi (prof. V. Hynais, Fr. Thiele). Izpopolnjeval se je še v Parizu in potoval po Italiji. Bil je član Umetniškega kluba Grohar (1923–1924), kluba Brazda (1931–1936), skupine Salon d'automne v Parizu in DSLU Maribor (od 1950). Od leta 1933 je živel v Pragi. Umrli je leta 1970 v Mariboru.



Vrane pod križem, 1974, olje, tempera, platno, zbirka KGLU



Budyšin, 1929, olje, platno, zbirka UGM



TRUBEL Otto

Rodil se je leta 1885 v Hinterbrühl. Slikarstvo je študiral na Dunaju in v Parizu. Njegova druga žena je bila hči Alojzija Kasimirja, Sylvija. Nekaj časa je živel v Vidmu pri Ptuju. Sicer je živel na Dunaju, umrl je leta 1966. V zbirki Umetnostne galerije Maribor hranijo nekaj njegovih del na papirju.



Na paši, ok. 1920, akvarel, papir, zbirka UGM



URAN Rudi

Foto: Doris Šilec

Rodil se je leta 1961 v Ljubljani. Diplomiral je iz slikarstva na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani leta 1985. Od takrat je član DLUM, od leta 2015 tudi Društva slovenskih filmskih režiserjev. Je samostojni ustvarjalec na področju kulture. Poleg likovne umetnosti in oblikovanja se ukvarja s filmom, fotografijo in z videom. Ustvaril več kot sto glasbenih in promocijskih filmov, več kot dvajset dokumentarnih filmov in dva celovečerna filma. Sodeluje na filmskih festivalih in razstavlja doma in v tujini. Prejel je več nagrad za filmsko in likovno ustvarjanje. Živi in ustvarja v Mariboru.



Fotelj za vse čase, 2018, fotografija



URŠIČ Mira

Rodila se je leta 1950 v Mariboru. Diplomirala je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1974, prof. J. Bernik). Od takrat živi in dela kot samostojna ustvarjalka, likovnica in pesnica. Je članica ZDSLU, DLUM, KUD UKC dr. Lojze Kraigher, Ljubljana, KUD Vodnikova domačija, KUD Rudolf Maister v Mariboru in KD Studenci v Mariboru in je mentorica likovne skupine Stil. Sodelovala je na veliko skupinskih razstavah in imela več samostojnih predstavitev, prejela je več nagrad in priznanj. Živi in ustvarja v Ljubljani in Mariboru.



Moje otroštvo, 2018, akril, kolaž, platno



VERNIK Peter

Rodil se je leta 1944 v Mariboru. Diplomiral je na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost, smer slikarstvo (1969, prof. F. Mihelič) in tam opravil grafično specialko (1971, prof. M. Pogačnik). Leta 1974 je postal član umetniške skupine Junij. Do pridobitve statusa samostojnega oblikovalca je bil zaposlen kot tehnični urednik revije Naš Dom v Mariboru. Je član DLUM in ZDSLU, med leti 2003 in 2011 je bil predsednik obeh. Ukvarja se s slikarstvom, fotografijo, z grafiko in grafičnim oblikovanjem. Živi in ustvarja v Mariboru.



Metamorfoza, 1976, barvna serigrafija, zbirka UGM



VIDIC Barbara

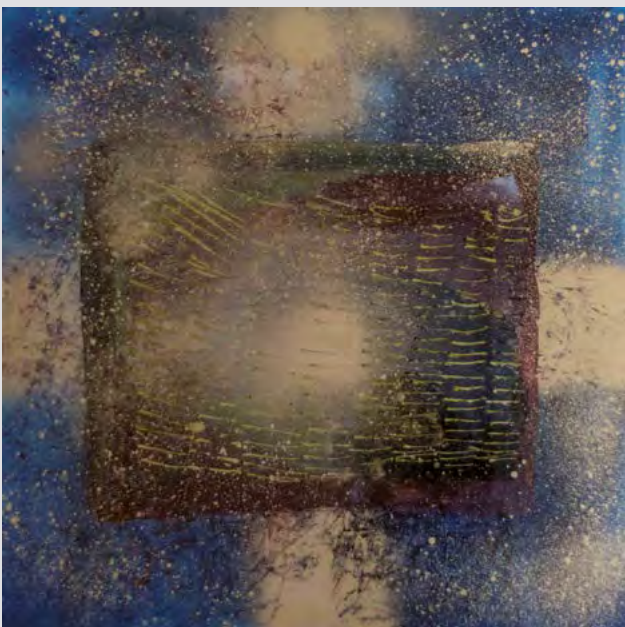
Rodila se je leta 1951 v Mariboru. Diplomirala je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1985) in tam opravila restavratorsko specialko (prof. F. Kokalj). Včlanjena je bila v DLUM in ZDSLU. Živela in ustvarjala je v Mariboru in Dragotincih. Umrila je leta 2007.



VIDIC Janez

Foto: Jože Gal

Rodil se je leta 1923 v Ljubljani. Diplomiral je na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani, smer slikarstvo (1950, prof. G. A. Kos) in tam opravil specialko (1952, prof. S. Pengov). Leta 1945 se je zaposlil kot slikar vzorcev tekstila v tovarni Svila, nato je bil profesor likovne vzgoje na gimnaziji v Slovenski Bistrici in na koncu do upokojitve, leta 1973, tehnični urednik v Založbi Obzorja. Bil je član DSLU pododbor Maribor, Društva likovnih umetnikov Jugoslavije in avstrijskega umetniškega združenja Secesija v Gradcu. Umril je leta 1996 v Mariboru.



Brez naslova, ok. 2000, akril, steklo, zbirka UGM



Mladinska knjiga na Gosposki ulici, 1957, praskanka



VIDMAR Drago

Rodil se je leta 1901 Šapjanah nad Opatijo. Slikarsko se je izobraževal na Dunaju in v Zagrebu. Razstavljal je na prvi umetniški razstavi v Mariboru (1920) in s klubom Mladih. Bil je profesor risanja na različnih gimnazijah na Štajerskem, nato v Ljubljani. Leta 1978 je z bratom Nandetom prejel Prešernovo nagrado. Umrl je leta 1982 v Ljubljani.



VIDMAR Nande

Foto: Anton Mancini

Rodil se je leta 1899 v Proseku pri Trstu. Slikarstvo je študiral na Dunaju in v Zagrebu, nato se je izpopolnjeval v Dresdnu in Parizu. Kot učitelj risanja je bil zaposlen na več koncih, nato se je ustalil v Ljubljani. Bil je član Umetniških društev kluba Grohar (1920–21), Klubu mladih (1922) in DSLU ter dopisni član umetniškega društva Hagenbund na Dunaju. Razstavljal je samostojno in skupinsko, doma ter v tujini. Leta 1978 je prejel Prešernovo nagrado. Umrl je leta 1981 v Ljubljani.



Sejalec, 1923, lesorez, zbirka Gorjupove galerije



Portret, 1945, svinčnik, papir, zbirka Galerije Murska Sobota



VOGRIN Oto

Rodil se je leta 1960 v Mariboru. Diplomiral je na Pedagoški akademiji v Mariboru, smer likovna vzgoja (1983) in na Pedagoški fakulteti v Ljubljani (2005, prof. I. Mršnik) ter tam tudi magistriral (2011). Zaposlen je kot profesor likovne umetnosti na osnovni šoli. Je član DLUM in ZDSLU. Za svoja slikarska in grafična dela je dobil več priznanj, med drugim nagrado DLUM leta 2016. Od leta 2017 vodi likovni salon Lojzeta Šušmelja v Selnici ob Dravi, kjer živi in ustvarja.



Oblike v dimenziji časa in širini prostora, 2016, mešane tehnike, platno



VOJSK Milan

Rodil se je leta 1922 v Beltincih. Med vojno je obiskoval likovno akademijo v Münchnu, diplomiral je na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani, smer kiparstvo (1948, prof. B. Kalin, F. Smerdu). Sodeloval je na društvenih razstavah mariborskih likovnih umetnikov. Leta 1957 se je preselil v Avstralijo. Umril je leta 1997 v Sydneyju.



Asketinja, 1955, barvni poliran les, zbirka UGM



VREČIČ Ludvik

Rodil se je leta 1900 v Skakovcih v Prekmurju. Diplomiral je na likovni akademiji v Budimpešti, smer slikarstvo leta 1929. Takrat je dobil tudi madžarsko državljanstvo. Zaposlil se je kot profesor na eni izmed gimnazij v Budimpešti, kjer je imel lastni atelje, pozneje se je odločil za samostojni umetniški poklic. Leta 1938 je bil sprejet tudi v madžarsko Združenje upodablajočih umetnikov. Umrli je leta 1945 v kraju Monor na Madžarskem.



Predmestje v Budimpešti, ok. 1934, olje, platno, zbirka UGM



ZEI Zlatko

Rodil se je 1908 v Trstu. Leta 1919 se je z družino preselil v Maribor. Diplomiral je leta 1954 na Višji pedagoški šoli v Ljubljani. Bil je učitelj risanja na več šolah na Štajerskem, upokojil se je leta 1964 v Mariboru. Bil je član društva Brazda in DSLU pododbor Maribor, kjer je bil tajnik (1963–1973) in tehniški vodja Razstavnega salona Rotovž (1971–1976). Umrli je leta 1982 v Izoli.



Na krasu II, 1974, kreda, papir, zbirka UGM



ZEL Roman

Rojen je bil 1969 v Mariboru. Študiral je likovno pedagogiko na Pedagoški fakulteti v Mariboru, nato slikarstvo in likovno teorijo na ALU. Leta 1998 je diplomiral iz slikarstva pri prof. Andreju Jemcu z nalogo Na poti do sublimnega in zatem šolanje nadaljeval na specialističnem študiju slikarstva pri prof. Bojanu Gorencu in likovne teorije pri prof. Jožefu Muhoviču na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Med pomembnejše razstave lahko uvrstimo projekt Metaplazme leta 2002 v Galeriji DLUM, razstavo risb v UGM leta 2003, izbrana dela v Miheličevi galeriji na Ptujju 2011, skupinsko pa v Galeriji Roman Petrovič v Sarajevu 2004 in posthumno V času Prostora v Media Nox 2020. Njegova dela hrani UGM. Živel in ustvarjal je v Mariboru. Umrli je leta 2019.



Francišek, 1998–2000, olje, platno



ZGONEC ZORKO Ljubica

Rodila se je leta 1953 v Beogradu. Diplomirala je na Višji šoli za socialno delo v Ljubljani. Kasneje je opravila šolanje za mentorje HTBL Ortweinschule v Gradcu. Je članica društva keramikov in lončarjev Ljubljana, KID keramikov in lončarjev Podravja Majolika. Na področju keramike se je strokovno dopolnjevala na raznih delavnicah, kolonijah in seminarjih priznanih domačih in tujih ustvarjalcev. Sodelovala je na več skupinskih in samostojnih razstavah doma in v tujini. Od leta 2006 je članica DLUM in ZDSLJU. Za svoja dela je prejela številne nagrade in priznanja, tako doma kot v tujini. Živi in ustvarja v Slovenski Bistrici.



Zapis časa, 2014, keramika, redukcijsko žganje



ZINAUER Branko

Rodil se je leta 1918 v Zgornjem Jakobskem Dolu v Slovenskih Goricah. Diplomiral je na akademiji v Zagrebu, smer slikarstvo (1941, prof. Marino Tartaglia) in opravil še specialko na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani (1950, prof. Slavko Pengov). Bil je član umetniškega društva Gruda. Po osvoboditvi, leta 1945, je sodeloval na prvi razstavi mariborskih umetnikov. Živel je v Mariboru, zaposlen kot likovni pedagog. Umrl je leta 1968.



Šestinčanka, 1940, olje, platno, zbirka UGM



ZORKO Vlasta

Rodila se je leta 1934 v Mariboru. Diplomirala je na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani, smer kiparstvo (1959, prof. Zdenko Kalin). Postala je članica DSLU, pododbor Maribor. Od leta 1959 poučuje na OŠ Angela Besednjaka, na II. gimnaziji in na Pedagoški akademiji. Od leta 1972 deluje kot samostojna umetnica. Udeležila se je več mednarodnih simpozijev. Samostojno in v skupini razstavlja doma in v tujini. Živi in ustvarja v Mariboru.



Spomenik generalu Rudolfu Maistru, 1987, bron



ZORNIK Klavdij

Rodil se je leta 1910 v Kopru. Diplomiral je na Akademiji likovnih umetnosti v Zagrebu, smer slikarstvo (1938, prof. L. Babić). Leta 1940 je nastopil službo profesorja risanja na deški meščanski šoli v Mariboru. Po vojni se je naselil v Ljubljani, najprej je učil risanje na gimnazijah v Ljubljani, nato v letih 1957–1975 poučeval na Akademiji za likovno umetnost. Razstavljal je z umetniško skupino Brazda. Umrl je leta 2009 v Ljubljani.



ZOROVIĆ Marko

Foto: Arne Brejc

Rojen leta 1973 v Puli na Hrvaškem. Osnovno šolo je obiskoval v Mariboru. Po Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo je študiral slikarstvo na ALUO v Ljubljani, kjer je diplomiral leta 1997 (Gustav Gnamuš) ter magistriral leta 2000 (Bojan Gorenc). Leta 1995 prejme študentsko Prešernovo nagrado. V Mariboru se je samostojno predstavil v UGM Studiu (2016) in sodeloval na skupinski razstavi v DLUM (»Preslikano 2008 – izhodišče narava«). Druge pomembnejše razstave: Equrna (samostojna, 2015 ter skupinski »Umetnost osvobaja«, 2014 in »En umetnik en obok«, 2017), MG (skupinska »Čas brez nedolžnosti. Novejše slikarstvo v Sloveniji«, 2019). Kot samostojni ustvarjalec na področju kulture živi v kraju Križevci na Goričkem.



Slava Klavora, 2007, olje, platno, zbirka UGM



»Osutek za javno naročilo #4«, 2020, olje, platno, asemblaž



ŽABOTA Ivan

Rojen je bil leta 1877 na Podgradju pri Ljutomeru. Med letoma 1901 in 1907 je izmenično študiral slikarstvo na dunajski in praški umetniški akademiji. Nato je živel na Dunaju, v Budimpešti, v različnih krajih na Slovaškem, leta 1921 se je ustalil v Bratislavi. Pogosto je sodeloval na skupinskih umetniških razstavah na Dunaju, v Pragi, Ljubljani, Mariboru in Trstu. Leta 1919 je bil med ustanovitelji Društva slovaških likovnih umetnikov. Leta 1920 je bil med slikarji, ki so se predstavili na prvi mariborski razstavi v okviru Umetniškega društva Grohar. Slikarjev opus je prisoten v številnih zasebnih zbirkah v krajih njegovega delovanja, večino pa hranijo Narodna Galerija v Ljubljani, Umetnostna galerija Maribor in Slovaška narodna galerija v Bratislavi. Umrli je leta 1939 v Bratislavi.



Družba pri čaju, 1902, olje, platno, zbirka UGM



ŽAGAR Jože

Avtoportret

Rojen je bil leta 1884 v Ložnici pri Celju. Študiral na šoli za uporabno umetnost in industrijo na Dunaju, hkrati obiskoval risarski tečaj. Med tem je poučeval na osnovni šoli v Celju, po vojni je z učiteljevanjem nadaljeval v Mariboru in kasneje v Ljutomeru. Po osvoboditvi leta 1945 se je vrnil v Maribor in se posvetil slikarstvu. Bil je med ustanovnimi člani Umetniškega kluba Grohar. Razstavljal je v Mariboru. Umrli je leta 1957 v Mariboru.



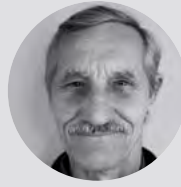
V gozdu, okrog 1945, pastel, rjav papir, zbirka UGM



ŽAGAR Lojze

Avtoportret

Rodil se je leta 1897 v Ljubljani. Leta 1922 je zaključil šolanje na Graphische Lehr-und-Versuchsanstalt na Dunaju, nato se je izobraževal še v Leipzigu. Med letoma 1924–1926 je živel v Mariboru, nato je do leta 1938 bival v Bruslju in Antwerpnu, od tam se je preselil v Ljubljano, kjer je prevzel grafično delavnico. Večkrat je sodeloval na skupinskih razstavah mariborskih likovnih umetnikov. Umril je leta 1945 v Ljubljani.



ŽOHAR Boris

Rodil se je leta 1952 na Ptuju. Izučil se je za aranžerja in to delo upravljal do leta 1993, takrat je pridobil status samostojnega kulturnega delavca, leta 2012 se je upokojil. Svoja dela je razstavljal na mnogih razstavah doma in v tujini. Od leta 1979, ko se udeleži mednarodne kolonije v Trebnjem, je v njegovem ustvarjanju prisoten lik kurenta. Od leta 1984 je član DLUM. Spada med vidnejše slikarje naivne umetnosti in mitološkega realizma pri nas. Njegova dela najdemo v zbirkah galerij in muzejev doma in na tujem.



Pod križem, med leti 1926–1929, (čb reprodukcija iz ok. 1929)



Od Svečnice do Pepelnice, 2012, olje, platno



ŽUŽA Jelica (Gabrijela)

Foto: Viktor Berk

Rodila se je leta 1922 v Celju. Med 1942 in 1944 je študirala na Akademie der bildenden Künste na Dunaju, diplomirala je na Akademiji za upodabljačo umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1947, prof. G. A. Kos) in opravila še specialko na likovni akademiji v Zagrebu (1950 prof. Marino Tartaglia). Bila je članica Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske, in DSLU. Samostojno je redko razstavljala, njena dela pa so bila zastopana na pomembnih skupinskih razstavah slovenske umetnosti ter vključena v nacionalne zbirke v Zagrebu, Mariboru, Ljubljani in Celju. Za svoje delo je prejela več nagrad in priznanj. Umrla je leta 2014 v Ljubljani.



Tihožitje, ok. 1955, olje, platno, zbirka UGM



WENZEL Matjaž

Rodil se je leta 1973 v Mariboru. Diplomiral je iz likovne umetnosti na mariborski Pedagoški fakulteti (prof. Ludvik Pandur). Dela na področju fotografije, videa, grafičnega oblikovanja in je ustanovitelj studia Milimeter. Svoja fotografska dela je predstavil na več samostojnih in izbranih skupinskih razstavah doma in v tujini, mdr. Moderna galerija Ljubljana; Les Rencontres de la photographie, Arles; Japan International Salon of Photography, Tokyo. Oblikoval je številne knjige in knjižne ovitke in v letih 2007 in 2016 prejel nagradi za najbolj oblikovano knjigo. Bil je finalist nagrade OHO (2007), nominiranec za nagrado Deutsche Boerse Photography Prize (2009) in prejemnik Glazerjeve listine (2011). Živi in ustvarja v Mariboru.



Rebus Vol. 07, 2019, avtorski magazin/fotozin, fotograf in oblikovalec Matjaž Wenzel v sodelovanju z Renejem Maurinom

VEZI MED FOTOGRAFI IN LIKOVNIKI

ZAČETKI ORGANIZIRANE FOTOAMATERSKE DEJAVNOSTI V MARIBORU

Fotoklub Maribor, ki je po zaslugi kontinuiranega delovanja in kreativnega prispevka k izraznim zmogljivostim črno-bele fotografije (t. i. Mariborski krog v šestdesetih in sedemdesetih letih preteklega stoletja) postal sinonim za mariborsko fotografijo, je po vrsti drugi fotografski klub in tretja ali morda celo četrta organizirana skupina fotografov v štajerski prestolnici. Prvo fotografsko združenje v Mariboru je bil Klub ljubiteljev fotografije. Ustanovljen je bil leta 1903 in je imel najbrž izključno nemški značaj. Deloval je dobro desetletje, do začetka prve svetovne vojne.¹

Nekaj več podatkov se je ohranilo o delovanju Odseka fotografov amaterjev Slovenskega planinskega društva v Mariboru. Odsek je 20. maja 1921 je ustanovila mariborska podružnica Slovenskega planinskega društva.² Kot datum ustanovitve se navaja tudi 1. junij 1922.³

Fotografski odsek je osrednjo pozornost namenil planinski fotografiji.

*Glavni smoter odseka je potom fotografij razširjati poznanje naših slovenskih gora, planin, jezer, slapov in sploh slovanskega sveta. Ta namen doseže z izdajo razglednic, prirejanjem izletov v svrhu tekmovalnega slikanja, z razstavo slik ter z razširjanjem in razobešanjem slik na kolodvorih in v planinskih kočah.*⁴

Novi člani fotografskega odseka pri podružnici SPD so se morali javiti blagajniku, trgovcu Pintarju.⁵ Na sestanek, ki je potekal 23. marca 1922 v gostilni Holz knecht v Vetrinjski ulici, je odbor odseka fotografov s pozivom v listih *Tabor* in *Straža* povabil vse ljubiteljske fotografe.

*Amaterfotografi! Začenja se čas ustvarjanja, čas dela za nas. Da bo mogoče doseči kak lep uspeh, vabimo vse amaterje našega mesta, da se strnejo v naš odsek, da pristopijo ter ne delujejo samo zase. – Zasebno delo se popolnoma razgubi in ne pride do prave veljave. /.../ Prinesite tudi s seboj nekaj posnetkov naših, osobito štajerskih gora, dolin, slapov in drugih znamenitosti.*⁶

22. junija 1922 je odsek priredil prvi skioptični večer, za katerega je fotografije Karavank ter Julijskih in Savinjskih Alp posodil Rudolf Badjura iz Ljubljane. V letu 1923 so fotografi načrtovali, da bodo sami pripravili plošče za skioptična predavanja z motivi iz Dravske doline, s Pohorja in od drugod. Odsek je začel prirejati izlete, ki jih je oglaševal z letaki v izložbah članov odseka in v rubriki »Turistika in šport« v listu *Tabor*.⁷ Odsek je s skupnim naročilom omogočal članom nabavo foto materiala (plošč, filmov, papirja idr.) po nizkih cenah. Izdal je posnetke z motivi pohorskih koč in izletniških točk ter jih ponudil na tržišču. Decembra 1922 so v odseku zbirali najlepše posnetke Pohorja.⁸

1 Glej: Dragiša MODRINJAK, *O fotografski dejavnosti in o zbiranju starin s tega področja v Mariboru, Mariborski fotografi 1848–1941*, katalog razstave v Pokrajinskem arhivu Maribor, Maribor 2003, pp. 26–27.

2 I. planinski sestanek, *Tabor*, II/112, 1921.

3 Brunon ROTTER, *Amaterfotografi!*, *Tabor*, IV/135, 1923.

4 Prav tam.

5 Slovenski planinci v Mariboru, *Slovenski narod*, LV/116, 1922.

6 *Amaterfotografi!*, *Tabor*, III/66, 1922.

7 Brunon ROTTER, »Amaterfotografi!«, *Tabor*, IV/135, 1923.

8 Jerneja FERLEŽ, *Fotografiranje v Mariboru 1918–1941*, *Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva* 34, Ljubljana 2002, pp. 66.



Vlado Cizelj, Maribor ob zimskem večeru. Objavljeno v: *Foto-amater*, 12, 1933, p. 278.

Člani so se sestajali tudi v Narodnem domu. Iz poročila o občnem zboru, ki je potekal 20. decembra 1923 ob skromni udeležbi članstva, izvemo, da je fotografski odsek posojal klišeje za društvene publikacije, za šolske in druge knjige, izdajal razglednice, zbiral fotografije za razstave in prirejal skupne fotografske izlete. Sedež Odseka je bil na Krekovi 5 v Mariboru. Načelnik je bil Brunon Rotter, tajnik Božidar Gajšek, blagajnik Viktor Lavrenčič, odbornik Vjekoslav Golubović in pregledovalec računov Ignacij Baloh.⁹

Fotografski odsek je sodeloval na prvi planinski fotografski razstavi v Beogradu leta 1924. Na razstavo je poslal skoraj 80 fotografij s pohorskimi in podravskimi motivi.¹⁰

Junija 1926 je klub amaterskih fotografov pri SPD v Mariboru dal izdelati izložbene omarice, ki so bile namenjene razstavljanju zanimivih in slikovitih planinskih motivov. Fotografije so člani in nečlani lahko oddali pri g. Kravosu na Aleksandrovi cesti.¹¹

Pomemben je podatek, da je zimsko-športni odsek mariborske podružnice SPD junija 1931 pripravil prvo razstavo mariborskih fotoamaterjev v prostorih nekdanje »parkove kavarne«. Na ogled so bili zimski motivi s Pohorja, Kozjaka in iz mariborske okolice.¹²

9 Odsek amaterfotografov SPD v Mariboru, *Planinski vestnik*, XXIV/3, 1924, p. 71.

10 Občni zbor podružnice SPD v Mariboru, *Tabor*, VI/70, 1925.

11 Amaterfotografij!, *Tabor*, VII/137, 1926.

12 Prva razstava te vrste v Mariboru, *Slovenec*, LIX/143, 1931.

RAZSTAVA FOTOKLUBA LJUBLJANA V MARIBORU

Naslednjo fotografsko razstavo v Mariboru je oktobra 1932 priredil Fotoklub Ljubljana (ustanovljen leta 1931). V Kazinski dvorani je bil od 6. oktobra do 6. novembra na ogled izbor fotografij z dveh razstav, ki jih je doslej organiziral FK Ljubljana. Na eni od obeh ljubljanskih razstav (1. jugoslovanska fotografska razstava na ljubljanskem veesejmu, september 1932) so bili dobro zastopani tudi mariborski fotografi.¹³

Na ogled je bil izbor 200 fotografij 47 avtorjev. Fotografije so bile naprodaj.¹⁴ Veliko Kazinsko dvorano je dal za razstavo brezplačno na razpolago mariborski mestni svet. Priprave za razstavo je vodil mariborski fotoamater Vlado Cizelj.¹⁵

Predsednik FK Ljubljana Lojze Pengal je na odprtju razstave opozoril na pomembno vlogo fotografije v življenju modernih narodov in izrazil željo, naj domače fotoamaterstvo dobi uradno podporo. FK Ljubljana je z razstavo želel prikazati najlepše dosežke slovenske umetniške fotografije in spodbuditi mariborske fotoamaterje, da bi sodelovali z ljubljanskimi tovariši v smotrni fotografski organizaciji.

Razstava je bila razdeljena v približno dve skupini: ena se je približevala nemški »novi struji« (novi stvarnosti), druga pa se je navezovala na staro šolo (piktorialistični pristopi).¹⁶ Poleg ljubiteljskih fotografov, članov FK Ljubljana, so razstajali tudi poklicni fotografi (Slavko Vengar iz Radovljice), iz Pariza pa je fotografije poslal Veno Pilon.¹⁷ Ob

13 Prva slovenska fotografska razstava v Mariboru, *Mariborski večernik Jutra*, V/239, 1932.

14 Die Ausstellung der Kunst-Lichtbildner, *Mariborer Zeitung*, LXXII/293, 1932.

15 Vlado Cizelj, rojen leta 1903 v Gradcu, je od leta 1919 živel v Mariboru. Slikarstvo je študiral na akademijah v Dresdnu in Zagrebu. S fotografijo se je ukvarjal od leta 1924. Član FK Maribor in FK Zagreb (od leta 1934). V letih 1933–1937 je bil propagandist, demonstrator in vodja Kodakove trgovine v Zagrebu. Med vojno je bil izgnan v Srbijo, kjer je delal kot fotografski pomočnik. Po vojni je bil strokovni sodelavec in tehnični direktor Sava filma v Ljubljani. Umrl je leta 1973 v Ljubljani. — Cizelj je pogosto razstavljal in za fotografije prejel več nagrad, mdr. na I. jugoslovanski razstavi v okviru ljubljanskega veesejma (1932), na razstavi jugoslovanske amaterske fotografije v Beogradu (1935), na prvi vseslovanski razstavi umetniške fotografije v Zagrebu (1935), na II. mednarodni razstavi umetniške fotografije v Ljubljani (1936), na razstavi jugoslovanske amaterske fotografije v Beogradu (1936) je prejel nagradi za reportažno in turistično fotografijo, na natečaju nemške firme Franke & Heidecke iz Braunschweiga (proizvajalke znane zrcalne kamere Rolleiflex in Rolleicord) pa nagrado za zbornik z naslovom *Im Zauber des Licht / V čaru svetlobe* (1940). Pripravljaj je fotografska predavanja.

16 Prva slovenska fotografska razstava v Mariboru, *Mariborski večernik Jutra*, VI/243, 1932.

17 Fotografska razstava v Mariboru, *Slovenski narod*, LXV/238, 1932.



Vlado Cizelj, Oblaki grozijo, ok. leta 1938.

zaključku razstave je tajnik FK Ljubljana Karlo Kocjančič v Kazinski dvorani predvsem učiteljstvu predaval o fotografiji v šoli.¹⁸

Razstava in delovanje FK Ljubljana sta spodbudila ustanovitev samostojnega fotografskega kluba v Mariboru.

Že pred uradno ustanovitvijo fotokluba so avgusta 1935 mariborski fotografi sodelovali na razstavi v sklopu IV. Mariborskega tedna. Na Mariborskem tednu, tj. na predstavitvi gospodarstva, industrije in kulture, so poleg tekstilne, splošne industrijske, obrtne, tujsko-prometne, vrtnarske, kulturne, etnografske in propagandne razstave pripravili tudi fotoamatersko razstavo. Poleg domačih fotografov so razstavljali fotografi iz drugih krajev, mdr. iz Zagreba. Prevladovali so obmorski motivi in portreti.¹⁹

Pobudnik razstave je bil fotoamater, uradnik Putnika Alfred Kralj. Žirija, v kateri je bila poleg fotografov tudi soproga mariborskega mestnega načelnika (župana) dr. Franja Lipolda, je podelila 16 nagrad.²⁰

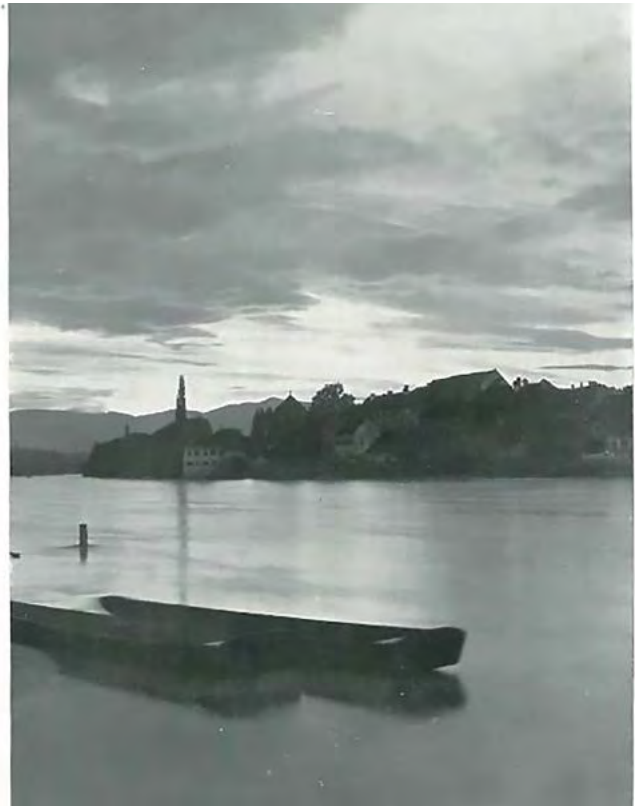
Novembra 1935 je bila v Mariboru ustanovljena fotoamaterska sekcija pri Touring klubu – »s ciljem, da propagira fotografsko umetnost in da izpopolnjuje tehnično stran fotografiranja med člani sekcije.« Sekcija izletniškega kluba je imelačasne prostore v pisarni Putnika na Aleksandrovi cesti 35. Med njenimi člani so bili Jože Kovačič, Franjo Pivka, Drago Senica (načelnik sekcije) in Drago Simončič.²¹

¹⁸ Prva fotografska razstava v Mariboru, *Slovenec*, LX/254, 1932.

¹⁹ IV. Mariborski teden, *Jutro*, 1935, št. 152; Fotoamaterji na IV. Mariborskem tednu, *Jutro*, VIII/161, 1935.

²⁰ Razstave Mariborskega tedna, *Mariborski večernik Jutra*, IX/177, 1935.

²¹ Iz foto-sekcije mariborskega Touring-kluba, *Slovenec*, LXIII/271, 1935; Iz tukajšnjega Touring kluba, *Mariborski večernik Jutra*, IX/261, 1935.



Jože KOVAČIČ: Večer na Dravi. Objavljeno v: *Foto-amater*, 9, 1933, p. 207.

USTANOVNI OBČNI ZBOR FOTOKLUBA MARIBOR 9. JANUARJA 1936

Kraljevska banska uprava Dravske banovine je ustanovitev Fotokluba Maribor odobrila 20. decembra 1935.²² Ustanovni občni zbor novega fotokluba v Mariboru je bil 9. januarja 1936 v hotelu Orel. Zbrani fotoamaterji so za predsednika izbrali odvetniškega koncipienta dr. Jožeta Goričarja (1907–1985), za podpredsednika Romana Valesa, za tajnika geometra Viktorja Poharja, za blagajnika Viktorja Deklevo, za gospodarja Antona Vutolena (Wutolena). Odbornika sta postala Albert Egger in Vladimir Korbar, njuna namestnika Franc Mačus in ing. arh. Viktor Vičič, revizorja prof. Franjo Škof in Marjan Toroš. Člani razsodišča so bili dr. Otmar Cvirn, Vladimir Bertoncej in Rudolf Polak. Vpisnina je znašala 20 dinarjev, mesečna članarina pa pet dinarjev. V klub so lahko vstopili samo fotografi, katerih dela je ocenila posebna komisija. V načrtu je bila ureditev lastnega fotolaboratorija.²³

Fotoklubu so se kmalu pridružili Vlado Cizelj, Jože Kovačič, Franjo Pivka, Milan Ralca, Drago Senica in Drago Simončič.²⁴

²² Po: Pavlina GROŠELJ, *Fotoklub Maribor 1936–2016*, Maribor 2019 (magistrsko delo, Univerza v Mariboru), p. 17.

²³ Ustanovitev foto-kluba v Mariboru, *Slovenec*, LXIV/8, 1936.

²⁴ Jerneja FERLEŽ, *Fotografiranje v Mariboru 1918–1941*, *Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva* 34, Ljubljana 2002, p. 67.



Franjo PIVKA: Brez naslova, po letu 1936. Objavljeno v: Franjo Pivka: Fotograf, Maribor 2006, p. 20.

PRVA JUGOSLOVANSKA RAZSTAVA UMETNOSTNE FOTOGRAFIJE V MARIBORU

Mariborski fotoklub je prvo razstavo pripravil konec leta 1936. Franjo Pivka²⁵ je v časniku Jutro opredelil namene razstave:

Na mariborski razstavi bo mogoče primerjati, kako se pri nas ločijo razne struje, ki pa imajo vse nekaj tipično našega, slovenskega. Sanjavost in prešerno veselje, preprostost in profinjeno uživanje lepot in vse ono, kar daje naši fotografski umetnosti tisto, kar jo označuje kot slovensko fotografijo.

Huda je naloga Fotokluba v Mariboru. Niti leto dni ne obstoji in ima že tako nalogo. Toda to je najboljši dokaz

*silne volje, vztrajnosti in ljubezni do naše umetnosti. Razstava pa nima samo namena pokazati, kaj se je pri nas ustvarilo. Klub stremi po tem, da si pridobi vso ono veliko množico malih amaterjev, ki fotografirajo z razumevanjem in ljubeznijo, nimajo pa priložnosti izpopolnjevati se, učiti in nekaj doseči. Razstava naj vsem pokaže, kako se brez večjih in kompliciranih naprav ustvarja mojstrovina, naj jim da pobudo za resno delo in naj jih naposled prepriča, da se bodo v klubu nekaj naučili in si le na ta način prihranili ne samo marsikatero grenko razočaranje, temveč tudi marsikateri nepotreben izdatek.*²⁶

V dvorani Narodnega doma je bilo na ogled 167 fotografij 60 jugoslovanskih fotografov, ki jih je žirija izbrala izmed 371 predloženih del. Na I. jugoslovanski razstavi umetnostne fotografije v Mariboru so sodelovali člani Fotosekcije srbskega planinskega društva v Beogradu, Fotokluba Ljubljana, Fotokluba Zagreb, Fotokluba Maribor, fotosekcije mariborskega Touring kluba, Udruženja za fotografiju i kinematografiju v Beogradu in Fotosekcije Hrvatskega planinarskega društva na Sušaku. Mnogi so poslali fotografije, ki so bile

²⁵ Franjo Pivka je bil rojen leta 1906 v Kopru. Zaradi fašističnega pritiska se je družina preselila v Maribor. Leta 1925 je postal član mariborskega aerokluba, leta 1927 pa je končal realko in se vpisal na tehnično fakulteto ljubljanske univerze. Med služenjem vojaškega roka je bil sprejet v pilotsko šolo za rezervne oficirje v Novem Sadu; končal jo je leta 1929. Naslednje leto se je zaposlil kot uradnik na vojaškem uradu magistrata v Ljubljani. Ob napadu na Kraljevino Jugoslavijo aprila 1941 je bil vpoklican (7. bombniški polk; vodil je eno izmed štirih letalskih eskadrilij). Po razpadu kraljeve vojske je bil obtožen sodelovanja pri zatiranju mariborskega nemštva in vohunstva (sumljiv je bil zaradi fotoamaterske dejavnosti). Oktobra 1941 so ga izpustili iz zapora, vendar je moral z družino zapustiti Maribor. Deloval je kot učitelj letalstva v Neodvisni državi Hrvaški. Oktobra 1944 se je pridružil partizanom. Maja 1945 je bil med zasilnim pristankom hudo poškodovan. Oktobra 1945 je bil demobiliziran. Zaradi posledic poškodbe je novembra 1947 med operacijo v ljubljanski bolnišnici umrl. Vir: Ana Pečar, biografski podatki o F. Pivki, v: *Franjo Pivka / Fotograf*, Maribor 2006. Ob stoletnici rojstva izdal Fotoklub Maribor – Fotogalerija Stolp, pp. 61–62. Franjo Pivka je kot zunanji sodelavec sodeloval pri dunajski reviji *Die Galerie*. Članke je objavljval tudi v drugih revijah.

²⁶ F. P. (najbrž Franjo Pivka), Pred fotografsko razstavo v Mariboru, *Jutro*, IX/264, 1936.

nagrajene na mednarodnih razstavah.²⁷ Tretjina razstavljalcev je bila članov FK Ljubljana. Več fotografij je bilo že prej na ogled na mednarodni razstavi v Ljubljani.

V žiriji so bili domači fotografi: Cizelj, Mačus, Vales in Pivka. Prvo nagrado je prejel Karlo Kocjančič za fotografijo *Dvigajoča se pokrajina*.²⁸ Brez zapletov pri izboru nagrajencev ni šlo. *Foto Revija* je zapisala: »Svakako je bilo vrlo nezgodno, da su članovi žirija sudjelovali i u konkurenciji za nagrade. Nadamo se, da će kod slijedeće priredbe biti bolji odziv fotografa, i da ćemo izložbom izbranih djela jugoslavenskih fotografa dobiti stvaran pregled umetničke fotografije kod nas.«²⁹

Razstavljali so naslednji domači fotografi: Grohman, Jože Kovačič, Drago Simončič, Franjo Pivka, Roman Vales, Franjo Mačus, Albert Egger, Vlado Korbar, Jože Goričar, Rudolf Janežič, Viktor Pohar, Karel Kos, Anton Vutolen, Alfonz Stanjka in Karel Pitsch.³⁰

Jutro je poročalo, da so v času razstave prišli v Maribor delegati ljubljanskega, zagrebškega in beograjskega fotokluba z namenom, da skupaj z mariborskim klubom ustanovijo »delovno zajednico«. Ta naj bi delovala do ustanovitve vrhovne zveze organiziranega fotoamaterskega gibanja v Jugoslaviji.³¹

Franjo Pivka je poročilo o razstavi objavil v Mariborskem večerniku *Jutra*:

Po nedeljski otvoritvi so si gostje ogledali slike. Od slike do slike je raslo njih navdušenje in njih začudenje ni našlo mej. Kako tudi, saj Mariborčani do danes niso imeli prilike, gledati toliko izbrane lepote. Želeti bi le bilo, da se to navdušenje prenese na vso ostalo publiko in da prav vsi uživajo to, kar so uživali prvi gostje. Razstava res nudi priliko, ali so naši Mariborčani vredni, da se jim nudi nekaj sličnega.

Pivka je zbral tudi nekaj mnenj prvih obiskovalcev. Mestni poveljnik general M. Milenković je opozoril na pomen pošiljanja fotografij na mednarodne razstave,

/.../ kjer se inozemska inteligenca, gledaje te umetniško

27 Na prvi razstavi mariborskega fotokluba, *Jutro*, 1936, št. 286; Fotografska razstava v Mariboru, *Slovenski narod*, 1936, št. 280; K. K. (=Karlo Kocjančič), Razstava jugoslovanske fotografije v Mariboru, *Jutro*, IX/283, 1936.

28 Na prvi razstavi mariborskega fotokluba, *Jutro*, IX/286, 1936.

29 Svega po malo, *Foto Revija*, 2, 1937, p. 42.

30 Karlo KOCJANČIČ, Na prvi razstavi mariborskega fotokluba, *Jutro*, IX/286, 1936.

31 Prva razstava mariborskega fotokluba, *Jutro*, IX/289, 1936.



Franjo PIVKA: fotomontaža na naslovnici romana Antona Ingoliča *Lukarji*, leto 1936.

dovršene slike, mora in tudi zanima za kraje, ki nudijo fotografom – umetnikom toliko lepih motivov. Nerazdružno s tem pa je želja, obiskati te kraje. In ravno tu leži oni praktični pomen takih slik, ki jih mi premalo cenimo.

Predsednik umetniškega kluba Brazda dr. Ivo Šorli: »Presenečen sem; to je treba gledati, vsako sliko posebej uživati in druge opozarjati na izredni užitek, ki ga nudi ta razstava.«

Banovinski arhivar prof. Franjo Baš: »Razstava prekaša vsa pričakovanja. Ti umetniki nam več nudijo, kakor danes vsi drugi. Njihovo delo je neprecenljivo. Podpirati jih je treba na vseh koncih in krajih in jim omogočiti, da pričeto delo nadaljujejo in postavljene ideale dosežejo.«

Akad. kipar Josip Peteln: »Ob pogledu na te slike sem obupal nad svojo umetnostjo. Pustil bom čopiče in pričel fotografirati.«³²

Člani FK Maribor so se sestajali približno enkrat tedensko. 9. januarja 1937 so v klubskih prostorih v Narodnem domu pripravili prvo predavanje. Tajnik FK Ljubljana Karlo Kocjančič je predaval o tehničnih problemih moderne fotografije. Predavanje je bilo

32 Franjo PIVKA, Fotografska razstava, *Mariborski večernik Jutra*, X/283, 1936.



Franjo PIVKA: Brez naslova, ok. leta 1935. Objavljeno v: Franjo Pivka: Fotograf, Maribor 2006, p. 60.

pripravljeno v skladu z usmeritvami nedavno ustanovljene Delovne zajednice jugoslovanskih amaterskih organizacij. Vstop je bil prost.³³

Prvi občni zbor fotokluba je bil 17. februarja 1937 ob 20. uri v kavarni Jadran. »Člani obvezni, prijatelji vabljeni!« Novi predsednik Roman Vales je orisal delovanje kluba v preteklem letu. Poročal je, da je bila ob fotografski razstavi v Mariboru ustanovljena »delovna edinica« jugoslovanskih fotoamaterskih organizacij s sedežem v Zagrebu, h kateri je pristopil tudi FK Maribor. Tajnik, geometer Viktor Pohar, je v poročilu navedel, da klub šteje 41 članov, od tega sta dva ustanovna, pet rednih in 34 pripravnih članov. Slednji bodo postali redni člani, ko bodo predložili najmanj pet fotografij, ki jih bo žirija ocenila za dobre po motivni in tehnični plati. Blagajnik Janko Dekleva je člane obvestil, da je imel klub v preteklem letu ob prometu v višini 10.250 dinarjev 2.165 dinarjev pribitka. Po poročilu nadzornika prof. Franja Škofa, ki je predlagal razrešnico odbora s pohvalo, so izvolili nov odbor: predsednik Roman Vales, podpredsednik inž. arh. Viktor Vičič, I. tajnik Franjo Pivka, II. tajnik Dragan Kramer, blagajnik Vladimir Korbar, gospodar Anton Vutolen, odbornika Rudolf Janežič in Franjo Mačus, namestnika Tomo Kralj in Josip Lorti, revizorja Janko Dekleva in Milan Toroš. V razsodišču

so bili prof. F. Škof, Maks Kanc in Vlado Bertonec. »Pri slučajnostih se je na članstvo naslovil apel, da se bolj kakor doslej odziva pozivom odbora, da bo na prihodnjih razstavah tako v Mariboru kakor v drugih centrih naše države viselo več slik s podpisom Fotokluba Maribor.«³⁴

Na začetku leta 1937 je mariborski fotoklub začel pripravljati razstavo Pomen slovenske fotografije v svetu, na kateri bi bile zbrane vse na mednarodnih razstavah nagrajene fotografije slovenskih fotoamaterjev. Razstava naj bi pripravili v sklopu Mariborskega tedna. Na ogled bi bilo okrog 150 fotografij. »V poštev pridejo po večini dela članov ljubljanskega Fotokluba ter dela dveh zagrebških Slovencev.« Jeseni istega leta je fotoklub načrtoval razstavo z naslovom Narodna pesem v fotografiji.³⁵

Maja 1937 je fotoklub začel pripravljati debatne večere v zadnji sobi hotela Jadran.³⁶ Franjo Pivka je 19. novembra 1937 na Ljudski univerzi v Mariboru organiziral predavanje o sodobni domači fotografiji. Predavanje je bilo povezano s projekcijo skioptičnih slik.³⁷

³³ Mariborski Fotoklub, *Slovenec*, LXV/5, 1937; V lokalu mariborskega fotokluba ..., *Jutro, ponedeljska izdaja*, 1 (2a), 1937.

³⁴ Delo in uspehi Fotokluba Maribor, *Mariborski večernik Jutra*, XI/39, 1937.

³⁵ Zanimivi načrti mariborskih fotoamaterjev, *Slovenec*, LXV/45, 1937.

³⁶ Mariborski Fotoklub, *Jutra*, XI/110, 1937.

³⁷ Ljudska univerza v Mariboru, *Slovenec*, LXV/265, 1937.

Prvi mednarodni uspeh med člani mariborskega fotokluba je leta 1937 dosegel njegov predsednik Roman Vales. Na mednarodno razstavo v San Franciscu sta bili sprejeti dve njegovi fotografiji, ki sta bili nagrajene na razstavi v Mariboru. Za fotografijo *Železna cesta* je v San Franciscu prejel drugo nagrado.³⁸

Marjan Pfeifer³⁹ je leta 1938 za fotografijo *Živi mozaik* v konkurenci 5.500 fotografov prejel prestižno prvo nagrado na natečaju »Idee und Form/Ideja in oblika«, ki ga je organizirala dunajska revija *Die Galerie*. Drago Simončič,⁴⁰ ki je poklicno deloval v bančništvu, je leta 1939 na istem natečaju prejel 2. nagrado.⁴¹

Na II. rednem občnem zboru 10. marca 1938 v prostorih kluba v deški meščanski šoli v Krekovi ulici je bilo izvoljeno novo vodstvo: predsednik Marjan Pfeifer, podpredsednik inž. arh. Viktor Vičič, tajnik Rudolf Breznik, blagajnik Anton Vutolen, odborniki Roman Vales, Rudolf Švajger, Jože Kovačič,⁴² Vlado Bertoncej, Drago Simončič, Rudolf Janežič in Josip Lorti. Člani častnega razsodišča (stalne žirije) so bili: Lorti, Pfeifer, Vales, Kovačič in Simončič.⁴³



Marjan PFEIFER: *Strokovni ogled*, naslovnica časopisne priloge *Teden v slikah*, 6, 1937.

Klub je imel tedaj 31 članov. Na občnem zboru so sklenili, da se bodo sestajali vsak četrtek v klubskih prostorih. Načrtovali so fotografske izlete ter teoretične in praktične tečaje za fotoamaterje ter udeležbo na razstavah na Dunaju, v Zagrebu in Ljubljani. Z drugimi klubi so si nameravali izmenjevati slikovne mape (mape z izbranimi fotografijami).⁴⁴

Avgusta 1938 je fotoklub pripravil razstavo na Mariborskem tednu. Stodvajset fotografij z motivi iz Maribora in okolice je razstavilo trinajst fotografov: Jože Arko, Vlado Bertoncej, Vlado Cizelj, Rudolf Janežič, Jože Kovačič, Drago Pavšič, Franjo Pivka, Marjan Pfeifer, Karel Pitsch, Milan Ralca, Drago Simončič, Stanko Weixl in Anton Vutolen. Prevladovali so mariborski motivi. Razstava je bila uspešna tudi po prodajni plati. »Fotoamaterji so imeli vse dni neobičajno veliko obiskovalcev. Če naj sodimo uspeh tudi po prodanih slikah, je treba zapisati, da je imela razstava rekorden uspeh,« piše učitelj in publicist Jože Župančič.

Vsa razstava je bila prirejena iz motivov, nabranih po Mariboru in okolici. Bila je lepo urejena, slike so se

38 Mariborski fotoamater razstavlja v San Franciscu, *Slovenski narod*, LXX/85, 1937; Uspeh mariborskega amaterja, *Jutro, ponedeljska izdaja*, 18. 5. 1937.

39 Marjan (Marijan) Pfeifer, rojen leta 1910 v Ljubljani. Po grafični šoli na Dunaju in izpopolnjevanju v Gradcu je delal na fotografskem oddelku Jugoslovanske tiskarne kot fotograf, retušer in cinkograf. Član FK Maribor in FK Ljubljana. Med vojno je deloval v tehniki OF v Mariboru, po vojni v propagandnem odseku mariborskega okrožja OF. Nato je bil v uradu za informacije pri predsedstvu prve slovenske vlade v Ljubljani zaposlen kot novinar fotoreporter in vodja fotografskega oddelka. Prvi pobudnik za izdajanje ilustrirane revije *Tovariš*. V začetku petdesetih let se je v barvni fotografiji izpopolnjeval v Švici. Od leta 1954 je deloval v svobodnem poklicu. Posnel je več dokumentarnih in propagandnih črno-belih in krajših barvnih filmov. Umrl je leta 1992 v Ljubljani. — Marjan Pfeifer je redno sodeloval na mednarodnih in domačih fotografskih razstavah. Prejel je nagrade na I. vseslovenski razstavi umetniške fotografije v Zagrebu (1935), na mednarodni fotografski razstavi v Bruslju (1937 in 1938), na mednarodnih razstavah v Antwerpnu in Opavi (1937), na razstavah v Charleroiu v Franciji in v Curtraiju v Belgiji, na razstavi jugoslovanske umetniške fotografije v Osijeku (1939) in drugod.

40 Več fotografij Draga Simončiča iz tridesetih let 20. stoletja hrani Pokrajinski muzej Maribor.

41 Izredno lep uspeh slovenskih fotoamaterjev, *Slovenec*, LXVII/46, 1939.

42 Jože Kovačič, rojen leta 1912 v Radgoni, umrl je leta 1995 v Mariboru. Član fotografskega odseka pri SPD, fotosekcije pri Touring klubu in FK Maribor. Intenzivno se je posvečal planinski fotografiji. Prejel je nagrade na razstavi, ki jo je leta 1933 organizirala fotosekcija Hrvaškega planinskega društva, na I. jugoslovanski razstavi planinske amaterske fotografije v Mariboru 1938 in na I. slovenski fotografski razstavi v Hrastniku 1940. Glej: FERLEŽ, *Fotografiranje v Mariboru 1918–1941*, p. 72.

43 Uspešno delo Fotokluba, *Jutro*, 1938, št. 61; Zborovanje naših amaterjev, *Mariborski večernik Jutra*, XII/58, 1938.

44 Občni zbor mariborskega Fotokluba, *Slovenec*, LXVI/59, 1938.

menjavale: pokončni in ležeči formati, bile pa so enako kovinsko okvirjene, po večini v formatu 30 x 40 cm. /.../

V času razstave so posamezni razstavljalci dežurali in vodili nadzor na slikami. /.../ Mariborski fotoamaterji so dokazali, da se stavljajo s svojimi fotokamerami v službo skupnosti. Opozarjajo na mnoge prezanimevne kotičke svojega lepega kraja. Oblikujejo okus širokih plasti. Posetniki so bili navdušeni in niso štedili s pohvalo. Prav je, da bodo viseli najboljši posnetki v mnogih stanovanjih. Kakor sem videl, so kupovali slike tudi gostje od zunaj. Poživljenega dela pri mariborskih tovariših bodo veseli vsi slovenski fotoamaterji, prav tako, kakor so bili zadovoljni ob pregledovanju njihovih motivov na razstavi.⁴⁵

Septembra 1938 je Fotoklub Maribor organiziral Prvo mednarodno razstavo umetniške fotografije v Mariboru. V sokolski dvorani na Aleksandrovi cesti je bilo na ogled 273 fotografij 189 avtorjev iz 23 držav. To je bil dejansko izbor fotografij s tretje mednarodne razstave na ljubljanskem velesajmu v organizaciji FK Ljubljana.

Za Maribor so izbrali le najboljše slike, ki predstavljajo višek svetovne fotografske umetnosti. Razstavljene so čudovite umetnine v vseh niansah fotografske tehnike, kakor jo obvladajo le redki mojstri na svetu. Med temi velikimi umetniki se dostojno uvrščajo tudi nekateri Mariborčani ter dokazujejo, da je mariborski fotoklub v kratki dobi svojega delovanja izvršil že plodovito, uspeha polno nalogo ter je odgojil nekaj mnogo obetajočih talentov. Posrečena je zelo tudi tehnična ureditev razstave, ki je izvršena po načrtu inž. arh. Vičiča. Prvič je tu uporabljen nov način razstavljanja slik, ki so nameščene na posebnem podstavku v primerni višini ter v poševni legi, tako da je ogled slik zelo olajšan.⁴⁶

Razstava je bila na ogled od 24. septembra do 3. oktobra. Podaljšati je ni bilo mogoče, saj so fotografije morali poslati na druge mednarodne razstave.⁴⁷

Na III. rednem občnem zboru 3. aprila 1939 so izvolili novo vodstvo: predsednik inž. Viktor Vičič, podpredsednik Vlado Bertoncej, tajnik Viktor Pohar, blagajnik Milan Ralca, vodja tehničnega odseka Marjan Pfeifer.⁴⁸

45 Jože ŽUPANČIČ, Novo življenje v mariborskem fotoklubu, Življenje in svet, 1938, knjiga 24, št. 9, p. 141.

46 Razstava fotografske umetnosti v Mariboru, Slovenski Dom, III/217, 1938.

47 Danes se zaključil fotografska razstava, Slovenec, LXVI/227, 1938.

48 Mariborski fotoklub, Jutro, XI/80, 1939.



Zgibanka razstave članov Fotokluba Maribor v okviru Mariborskega tedna 1938, zasebna domoznaska zbirka Primoža Premzla

Spomladi 1940 so mariborski fotoamaterji sodelovali pri pripravi turističnega prospekta Maribora (izdajatelj Mestni turistični odbor). Fotografije za prospekt, natisnjen v tehniki bakrotiska, so prispevali Vlado Cizelj, Drago Simončič, Franjo Pivka, Ivo Kvac, Anton Vončina, Jože Kovačič in poklicni fotograf Ludvik (Ludwig) Kieser, ki je imel fotografski atelje v Mariboru od leta 1891.⁴⁹

Fotoklub ni imel lastnega prostora, v katerem bi se lahko člani sestajali in si uredili temnico za razvijanje in povečevanje fotografij. Člani so fotografije razvijali doma ali pa so jih dali v razvijanje poklicnim fotografom in drogeristom.

Leta 1940 je Zveza slovenskih fotoamaterskih društev Ljubljana pismo podpore mariborskim kolegom naslovila na predsednika Mestne občine Maribor, Alojzija Juvana. V pismu so poleg želje, naj mariborski fotoklub dobi lastne prostore, navedene naloge klubov amaterskih fotografov:

49 Prospekt Maribora, Slovenec, LXVIII/61, 1940.



Marjan PFEIFER: Živi mozaik, 1936.

Zbira in pripravi fotografsko gradivo za potrebe domačega kraja, propagande, arhive, muzeje, znanstvene ustanove, šole, društva; diapozitivne serije za poučna predavanja, slikovni material za razstave ter za potujoče mape, ki kažejo posebnosti naših krajev. Zbirajo v svoj krog najboljše amaterje, teoretično in praktično vzgajajo naraščaj, ustanavljajo podobna društva, članstvo navajajo k delu duhovnega značaja in ga odvrtaajo od ne vredne zabave, ki ogroža duševne in telesne sile naroda.⁵⁰

Peti redni letni občni zbor je bil 24. februarja 1941 v mali dvorani Grajske kleti. Dobro obiskano zborovanje naj bi pokazalo, da so mariborski fotoamaterji začeli živahneje delovati in da so postali pomemben fotografski dejavnik tudi v državnem merilu. Na občnem zboru sta bila predstavniki zagrebškega

fotokluba in podpredsednik IFAU (mednarodne fotoamaterske unije) Avgust Frajtič in predsednik FK Ljubljana Gojko Pipenbacher. Predsednik inž. Viktor Vičič je poročal, da so bili leta 1940 člani Jože Kovačič, Drago Paušič in Marjan Pfeifer nagrajeni na fotoamaterski razstavi v Hrastniku. Nov odbor so sestavljali: predsednik dr. Valentin Kušar (1904–1984), podpredsednik inž. agr. Drago Paušič, tajnik Vasilko Kocuvan, blagajnik Milan Ralca, knjižničar Vlado Mesinger, gospodar Anton Vutolen, strokovni vodja Marjan Pfeifer, odbornika Jože Kolar in Meglič, revizorja dr. Franjo Radšel in inž. Franc Vičič, razsodišče ravnatelj Franc Hrastelj, dr. Ludvik Grobelnik in Maks Kanc.⁵¹ FK Maribor je kot prvi med slovenskimi fotoklubi za svoje uradno glasilo izbral zagrebško revijo *Savremena fotografija*.⁵²

⁵⁰ Pokrajinski arhiv Maribor, MOM, Splošna registratura 1919–1941, 481–19045, v: FERLEŽ, *Fotografiranje v Mariboru 1918–1941*, str. 68.

⁵¹ Mariborski fotoamaterji, *Slovenec*, LXIX/48, 1941.

⁵² Ponovni uspehi in delo naših fotoamaterjev, *Slovenec*, LXIX/65a, 1941.



Marjan PFEIFER: Ženski polakt, leto 1940.

Na petem občnem zboru so za najpomembnejšo nalogo določili ureditev lastnega klubskega prostora, lokala oziroma doma. Oba gosta, podpredsednik mednarodne fotoamaterske unije in predsednik FK Ljubljana, sta to odločitev podprla. Ludvik Zorzut je v imenu mariborske občine poudaril pomen kluba za razvoj turizma in obljubil občinsko pomoč tudi v prihodnje.⁵³

Novoizvoljeni odbor FK Maribor je imel na začetku marca 1941 prvo sejo v pisarni notarja dr. Grobelnika. Na seji so oblikovali delovni program za tekoče leto: prizadevanja za lasten klubski prostor, sodelovanje na razstavah v Jugoslaviji in v tujini in javne projekcije najboljših barvnih diapozitivov.⁵⁴

Še istega meseca si je FK Maribor najel lastne prostore v stavbi na Aleksandrovi cesti št. 3 (danes Partizanska cesta). Stroški so bili precejšnji.

Klub najemnine, ki jo mora plačevati, ne more kriti iz minimalnih dohodkov članarine, pač pa prispevajo njegovi agilni člani iz ljubezni do fotoamaterstva prostovoljno vsak po svojih močeh.

Z najetjem posebnih prostorov je odpadel glavni in edini razlog mrtvila v klubu. Vodstvo kluba je prepričano, da odslej Mariborski Fotoklub prav nič več ne bo zaostajal za drugimi renomiranimi fotoklubi v državi, ki razpolagajo z mnogo večjimi sredstvi in velikopoteznimi podporami. Kajti talentiranih in požrtvovalnih moči v klubovih vrstah ne manjka.

Prvi sestanek v novih prostorih je bil 17. marca 1941.⁵⁵

Sestanki članov v novih prostorih so bili predvideni dvakrat tedensko (ob ponedeljkih in torkih ob 20. uri). Na sestankih so želeli sistematično obravnavati različna teoretična in praktična vprašanja s področja fotografije. 21. marca 1941 je dr. Valentin Kušar predaval o vplivu svetlobe na fotografsko emulzijo, 24. marca pa je bilo na sporedu Kušarjevo predavanje »Ugotovitev podaljševalnega faktorja za filtre s pomočjo električnega fotometra«. Tema predavanja 28. marca je bila »Izbor barvnih diapozitivov«. 31. marca (teden dni pred napadom na Jugoslavijo) je potekal večer slikovne kritike. Ovrednotenja oziroma ocenjevanja fotografij naj bi bila odslej vsak zadnji ponedeljek v mesecu. »Kritika navaja amaterja k pravilnemu fotografskemu gledanju in izbiri motiva ter je zato zanj velike važnosti. /.../ Za kritiko, ki bo anonimna, naj oddajo člani svoje posnetke v velikosti najmanj 13 krat 18 cm teden prej v klubovi sobi.« Izbrana je bila ocenjevalna komisija, ki so jo sestavljali vodja Drago Simončič, Vlado Bertonec, Jože Kovačič, Drago Paušič in Marjan Pfeifer.⁵⁶

53 Fotoklub na delu za lasten dom, *Mariborski večernik Jutra*, XV/47, 1941.

54 Delovni program Fotokluba, *Mariborski večernik Jutra*, XV/56, 1941.

55 Fotoklub si je najel lastne prostore, *Mariborski večernik Jutra*, XV/61, 1941.

56 'Fotoklub' marljivo na delu, *Mariborski večernik Jutra*, XV/68, 1941.

FOTOGRAFSKI ZAPISI O LIKOVNIKI

Priloga s fotografskimi zapisi trenutkov najpogosteje iz otvoritev, delovnih srečanj ali ateljejskih prostorov, predstavlja dragocen prispevek mariborskih fotografov pri ohranjanju obraznih in pogosto tudi psiholoških značilnosti naših ustvarjalcev. Pri urejanju popisa naših predhodnikov iz začetkov prejšnjega stoletja se je namreč izkazalo, da je pogosto skoraj nemogoče pridobiti njihove portretne podobe. V mnogih primerih pa se je izkazalo, da tudi dandanes ob izobilju fotografske tehnike, mnogi še živeči ustvarjalci ne razpolagajo s slikovnim gradivom, tako lastnimi portreti, kot kvalitetnimi posnetki lastnih likovnih del. Zato se nam zdi izjemno pomembno, da vpeljemo ta foto-dokumentarni kotichek za bodoče sistematično zbiranje slikovnega gradiva o ustvarjalcih iz tega in bližnjih okolij. Primarno je koncept zbiranja slikovnega gradiva za monografijo minimalistično faktografsko orientiran, zaradi omejitev pri stroških tiska, medtem ko se bomo po objavi monografije lotili objav gradiva na naši spletni platformi, kjer pa ne bo v primerjavi z monografijo skoraj nobenih omejitev, tako po številu slikovnega gradiva, kot po dolžinah tekstualnih prispevkov.

Skratka, fotografski zapisi v monografiji predstavljajo le začetek sistematičnega zbiranja fotografskega gradiva o ustvarjalcih iz vseh različnih področij, ki temeljijo na likovno vizualni osnovi.

K sodelovanju smo sicer povabili precej več fotografov, kot smo jih uspeli v tej prvi izdaji monografije predstaviti. Na eni strani je bil vzrok premalo časa za izpeljavo vseh dogovorov, po drugi strani pa se je že od par avtorjev nabralo toliko gradiva, da ga ni bilo mogoče vsega obdelati. Na primer gospod Gerhard Angleitner nam je predal kompletno fotografsko gradivo (okoli 200 fotografij) iz vseh razstavnih prireditev v galeriji takratnih Tehničnih fakultet, Univerze v Mariboru.

Že po zaključku popisa vseh ustvarjalcev se je o tem pričela širiti informacija in zgodilo se je nekaj nepredvidljivega, da smo kar na enkrat prejeli množico predlogov (44) s strani mlajše generacije, kakor tudi od kolegov fotografov, ki jih ima naše okolje, kvalitetnih, res na pretek. Ker je bilo postfestum nemogoče vse obdelati, smo jih uvrstili med neuvrščene in to delo nas čaka še v naslednjem obdobju.

GERHARD ANGLEITNER

251

IZBOR IZ FOTOARHIVA GALERIJE UM-TF 1985-1996

Kurator razstav je bil v pretežni meri Mitja Visočnik.

Na slikah so običanjo razstavljalci, samostojno ali z Mitjem Visočnikom, med gosti so pa pogosto prisotni tudi kolegi razstavljalcev:

Štefan Galič in Bogdan Čobal (1), Zlatko Gnezda (2), Peter Krivec (3), Stojan Grauf (4)

Ivan Čobal (5), Slavko Kores, Bojan Golija in Ludvik Pandur (6), Marjan Jelenc (7), Sandi Červek (8), Zmago Jeraj (9), Bruno Hartman z Janezom Vidicem (10), Jože Denko (11), Vladimir Potočnik (12)

Bojan Golija (13), Vojko Pogačar (14), Janez Pristavec (15), Janez Pristavec in Jože Šubic (16), Viktor Šest (17)

1, 2



3, 4





5, 6



7, 8



9, 10



11, 12



13



14, 15



16, 17



BRANIMIR RITONJA



PORTRETI:

Bogdan Borčić (1), Anka Krašna (2), Samuel Grajfoner (3), Bogdan Čobal (4), Viktor Gojkovič (5), Samuel Grajfoner (6),

Metka Kavčič (7), Jože Šubic (8), Zmago Jeraj (9), Vojko Štuhec (10), Oton Polak (11)



1, 2



3, 4



5, 6

7



8, 9



10, 11



IVO ČERLE

PORTRETI:

Bogdan Borčič (1), Oton Polak (2), Jože Šubic (3),
Ludvik Pandur (4), Janez Pristavec (5)

Anka Krašna (6), Oton Polak (7), Ludvik Pandur (8),
Rudi Uran (9 in 10), Vojko Pogačar (11)



1



2, 3



4, 5



6, 7



8, 9



10, 11



MAJA ŠIVEC

PORTRETI:

Lučka Falk (1), Bogdan Čobal (2), Bogo Čerin (3), Jože Foltin (4), Viktor Šest (5)

Slađana Matić Trstenjak (6), skupinska: Slađana Matić Trstenjak, Nataša Grandovec, Maja Šivec, Marijan Mirt, Milan Ketiš (7), Marijan Mirt (8), Mario Berdič Codella (9), Zoran Ogrinc s soprogo (10), Milan Ketiš (11), Benjamin Kumprej (12)



1



2, 3



4, 5

6



7, 8



9, 10



11, 12



IVAN LESKOVŠEK

Leta 1984 smo povabili aktivne člane DLUM na skupinsko fotografiranje pred UGM, kjer nas je posnel Ivan Leskovšek, fotograf UGM. Ker je bilo tako množico članov zelo težko dobiti skupaj v enem terminu, je potekalo snemanje na istem mestu v dveh sobotah na stopnišču pred oboki UGM. Na podlagi dveh skupinskih fotografij sem potem naredil fotomontažo, da je na koncu izgledalo, kot da smo se vsi fotografirali istočasno.



Pred UGM, z leve: Stojan Grauf, Dušan Kirbiš, Bogdan Čobal, Vojko Pogačar, Mitja Visočnik, Rado Jerič, Janez Pristavec

Vojko Pogačar

DRUŠTVO LIKOVNIH U

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16



PORTRETIRANCI NA POSTERJU:

Jože Šubic (1), Marjan Drev (2), Viktor Gojkovič (3), Jože Tisnikar (4), Ignac Meden (5), Štefan Galič (6), Ludvik Pandur (7), Anka Krašna (8), Zlatko Zei (9), Bojan Golija (10), Slavko Kores (11), Bogdan Borčič (12), Franc Mesarič (13), Albin Kramberger (14), Ivo Bošnjaković (15), Rado Jerič (16), Janko Dolenc (17), Ivan Čobal (18), Jože Polajnko (19), Ivo Goisniker (20), Albin Lugarič (21), Oton Polak (22), Barbara

Vidic (23), Gabrijel Kolbič (24), Vlasta Zorko (25), Nada Madžarac (26), Janez Vidic (27), Marjan Jelenc (28), Bogdan Čobal (29), Franc Curk (30), Vladimir Potočnik (31), Andrej Grošelj (32), Vojko Štuhec (33), Zmago Jeraj (34), Janez Pristavec (35), Viktor Šest (36), Maja Kocmut (37), Vojko Pogačar (38), Stojan Grauf (39), Dušan Kirbiš (40), Anton Repnik (41)

METNIKOVI MARIBOR

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41



PODOBO- TVORNA VEZ SKOZI KARIKATURO

Zmago Jeraj je bil vsestranski raziskovalec likovne materije. V njegovih delih je risba pogosto zastopana kot samostojna nosilka likovne gradnje, včasih pa je vtkana v preplet slikarskih potez. V bistvu ima risanje in slikanje isto vektorsko osnovo, s tem da je risba pripisana črnim pisalom, slikanje pa čopičem oziroma 'pisalom' z bolj amorfnimi oblikami, zato se karakter vodilne linije lahko nekoliko zabriše ali celo povsem izgubi.

Skratka, ta uvod ima namen nakazati povezavo med Jerajevo risbo na splošno in karikaturno risbo, ki predstavlja v osnovi postopek abstrahiranja. V prvi vrsti gre za eliminiranje nepomembnih podrobnosti, na drugi strani pa za iskanje bistvenih karakteristik česar koli kompleksnejšega v motiviki, dogodkih ali človeškem obrazu. Vsak človeški obraz je po svoje amorfen in precej kompleksen, zato običajnemu opazovalcu niso nerazvidne ključne karakteristike. Karikatura pa pomeni poenostavljanje in reduciranje opazovanega motiva ali problema na njegovo bistvo. Metaforično bi temu lahko rekli ločevanje zrnja od plevela.

In pri Jeraju je bila karikatura ves čas njegovega ustvarjanja sopotnica pri analizi ali motiva ali osebnosti. Jeraj je s karikaturo vzdrževal in ohranjal svoj analitični in kritični duh, vzdrževal kondicijo ostrega opazovalca, iskalca bistva pod balastom mimikrije in iluzij. Zanimivo pri tem pa je dejstvo, da svojih karikatur ni nikoli razstavljal, kar bi lahko v prevodu razumeli, da je svoja spoznanja in analize raje zadržal zase. Koristile so mu zagotovo za snovanje, za boljše razumevanje obravnavanih problematik in najbrž tudi za oblikovanje konceptov svojih likovnih del.

Dimitriju Jeraju se imamo za zahvaliti, da nam je dal prijazno na razpolago nekaj Zmagovih del za objavo v monografiji. Iz fonda izjemne zapuščine predstavljamo prvič le majhen delček, preostalo množico bo pa potrebno še temeljito preučiti, saj se v risbah in karikaturah najbrž skriva marsikateri izmed ključev za razumevanje njegovih slikarskih del. Ostrina in vehementna konsekvantnost Jerajevih karikatur to prepričljivo napoveduje.

Vojko Pogačar

ZMAGO JERAJ



BORIS PAVIČ



BERNARD



ALEXIA GELIARDI



FRANCA MARIANI



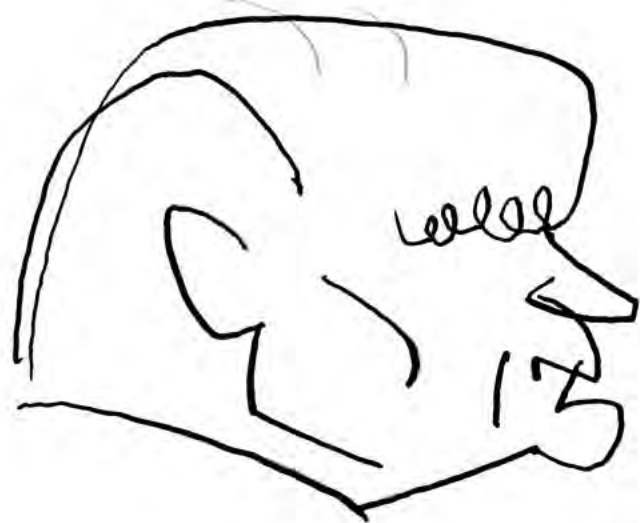
ANDREA VIGORELLI



L. SPACAC



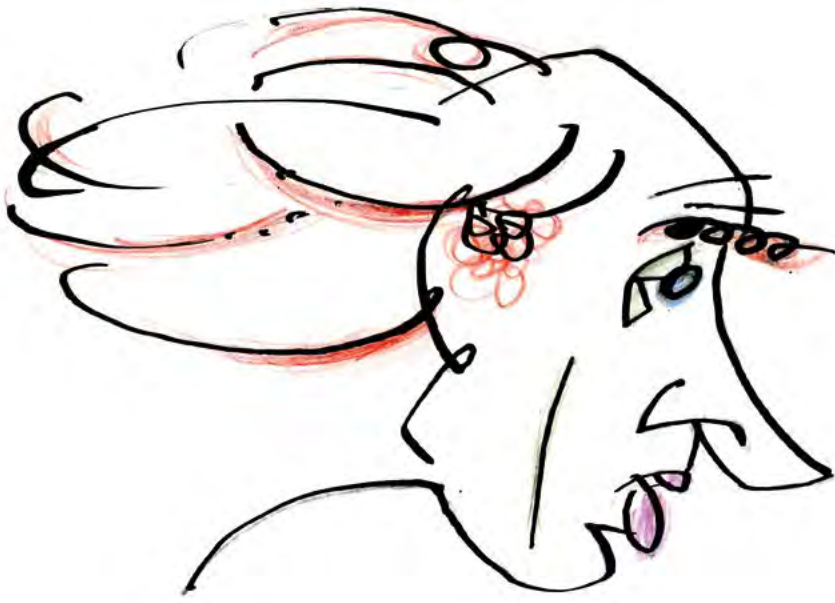
Č. STUPICA



HILF KORN



Rudi Šeligo



Opus 2100



A. TRISTENJAK



Op. 7001



FRANKA POTEMPOVA



FRANKA POTEMPOVA



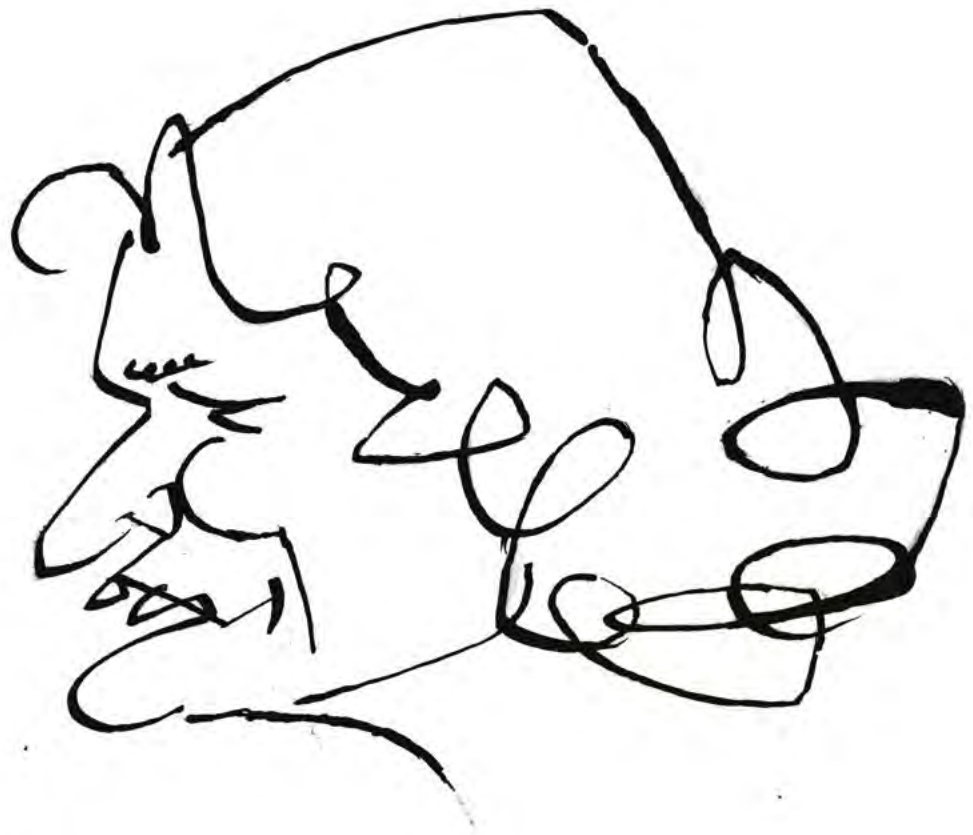
② & 4



M. ABRAHOVIĆ



TOCAMPD



P. RANNO (FR) B
Aut. Dr. FRETTE (N)

LITERATI O LIKOVNIKI

Z ZMAGOM NA URBAN

OB UMETNIKOVI SEDEMDESETLETNICI

V začetku letošnjega februarja (2006) sva se srečala v Slovenski ulici pred Radiom City. Odkar poučuje na ljubljanski likovni akademiji, se vidiva redkeje, kadar pa se, se nemudoma zapleteva v živahno sproščen, od tega k onemu preskakujoč pogovor. Tako je bilo tudi tokrat. Nazadnje, ko me je že pošteno zeblo v stopala in uhlje, sem mu omenil, da se bom čez dan ali dva odpravil na Urban. Rad bi se malo pretegnil, se nadihal svežega zraka, predvsem pa si moram z nagrobnikov, vzidanih v cerkveno pročelje, izpisati imeni obeh kamniških župnikov, ker ju omenjam v pravkar napisani pesmi. Povabil sem ga, naj se mi pridruži, in v hipu sva bila dogovorjena.

Pa res – kdaj sva se pravzaprav spoznala z Zmagom Jerajem in kako? ... Ah, tega je že davno ... pred skoraj štiridesetimi leti ... ja, tistega aprilskega dopoldneva 1969., ko sem gredoč po Gosposki ulici mimo knjigarne Založbe Obzorja v izložbenem oknu zadnjega prostora, v katerem je bil majhen likovni salon, zagledal sliko, ki me je zadela kot strela z jasnega. Na povsem beli podlagi je v kruti, a pomenljivi figuraličnosti »visela« perspektivčno geometrizirana črna miza s črnim stolom za zadnjo stranico, na sredini mize, v sredini njene bele praznine, pa je ležal nož, s črnim ročajem in krvavo rdečim rezilom obrnjen proti gledalcu. Sit sem bil abstrakcije oziroma abstraktnega ekspresionizma in že zagledan v odrešujočo stvarnost poparta, zdaj pa tole ... Takoj mi je bilo jasno, da moram slikarja spoznati in povprašati, ali bi bil pripravljen izdelati likovno podobo moje zbirke – moje prve pesniške zbirke Slikanica –, ki je tisto leto čakala na natis pri Obzorjih. V knjigarni so mi posredovali njegov naslov in telefonsko številko in začudil sem se, da živi v Mariboru, nedaleč proč, v Cankarjevi ulici.

Slikar me je povabil k sebi domov, a v nasprotju s povabilom, sta me v osebni stiku presenetili njegova

resnost in distančna redkobesednost. Še več. Čim bolj vehementno sem mu razlagal, zakaj si želim, da bi zbirko opremil prav on, čim bolj določno sem mu predstavljal svojo vizijo opreme in pri tem razpostavljaj liste s pesmimi po tleh dnevne sobe, tem bolj molčeč je postajal, tem bolj zamišljen in nezaupljiv. Od časa do časa je bilo slišati le »Mhm ... Mhm«, potem pa me je kar naravnost vprašal, zakaj si zbirke ne opremim sam. Pri tem se je prvič rahlo nasmehnil, a očitno že tudi opazil mojo zadrego, zato je resno nadaljeval, da mora pač pesmi najprej prebrati in se šele potem odločiti, in naj mu zato telefoniram čez kakšen teden. Telefoniral sem mu. Odločitev je bila pozitivna. In ne samo to. Ko sem ga prosil, da bi zdaj skupaj stopila v založbo in se tako tudi z direktorjem Košarjem pogovorila o opremi, je brez obotavljanja privolil.

Pri Košarju pa sva naletela na slab dan. Bil je nervozno namrgoden, in še preden sem mu utegnil razložiti, zakaj prihajava, me je nejevoljno prekinil, češ da prihajava prezgodaj, da sem po nepotrebnem nestrpen, da ga motiva pri delu in naj zato kar odideva. Od presenečenja nisem mogel do besede, Jeraj pa ga je mirno vprašal, čemu takšna aroganca. Tedaj je Košar izbruhnil s povišanim glasom: naj takoj zapustiva pisarno in naj si nikar ne mislim, da mi bodo zbirko natisnili pri Založbi Obzorja. Odšla sva brez pozdrava, spominjam se, da sem zaloputnil z vrati. Ampak kaj zdaj?

Po kratkem, mučnem premisleku sem rekel Jeraju, da se bom takoj naslednji dan spet oglasil v založbi. In res. Ko sem vstopil, me je Košar sprejel z nasmeškom in s prisrčno vljudnostjo, mi dal postreči s keksi in sadnim sokom, me z zanimanjem poslušal, se strinjal z Jerajem kot opremiteljem in se opravičil za prejšnji dan.

Ko sem se konec avgusta vrnil z dolgega avtostoparskega popotovanja po Franciji, me je na mizi čakala moja

Slikanica – v večjem, kvadratnem formatu, črno elegantna v Jerajevi opremi, z belo uokvirjeno sličico stripovsko stiliziranih psa, drevesa, volkswagna in portreta v črni, modrikasti, beli in »popartistično« rdeči barvi. Bil sem očaran in hvaležen slikarju, da se ni v ničemer oziral na moje dizajnerske sugestije. Sličica je bila osnutek, po katerem je še isto leto izdelal veliko, zanj takrat tako značilno platno v akrilu. Platno danes daje ton naši dnevni sobi.

Zmago je bil točen, kot zmeraj. Čez rame sta mu visela usnjena torbica in fotoaparati. Tudi sam sem bil v svojo konico vložil nov barvni film, na nogah sem imel stare hribovske čevlje s temeljito zlizanimi podplati, Zmago pa nove, z debelo, globoko profilirano gumo, zato je stopal sproščeno in varno, meni pa je nenehno drselo na pomrznjenem snegu in ledu. Šla sva po Tomšičevem drevoredu – to zimo je posnel in računalniško slikovito obdelal celo serijo razpoloženskih fotografij nočno razsvetljenih vil in drevoreda samega – se z Močnikove ulice povzpela po stopnišču mimo zadnjih hiš in zakoračila med zasneženimi vinogradi na Piramido. Bilo je koprenasto oblačno in mrzlo, da si videl dah obviseti v zraku, hodila sva zložno, vse bolj igrivo razpoložena od gibanja, in ko sva z grebena Krčevine zavila v gozd, je Zmago pokazal dol, v Počehovo, kjer je bil neko nedeljsko jutro opazil požar. Iz ostrejša domačije se je gosto kadilo, vzplamtevali so prvi zublji, ampak – kako značilno – dogodek je najprej nekajkrat fotografiral, šele potem je pohitel, da ga oznani domačim, ki so menda še spali.

V začetku leta 1975 sem uredil novo zbirko s preprostim naslovom *Pesmi*. Vanjo sem uvrstil 122 enovrstičnic, nekakšnih sodobnih haikujev, ki sem jih razporedil na zgornji in spodnji rob vsake strani, vmesna praznina pa naj bi služila kot resonančni prostor za bralčevo emocionalno doživljanje, se pravi za njegovo lastno ustvarjalnost. Zbirko sem želel objaviti pri domači Založbi Obzorja, a mi jo je novi urednik – Košar se je medtem upokojil oziroma so ga upokojili – brez obrazložitve zavrnil in me tako postavil v mat položaj. Tudi druge založbe so namreč tačas že imele dokončno oblikovane letne programe, jaz pa, mlad pesnik v naponu ustvarjalnih energij, nisem imel prav nobene volje, da bi s svojimi enovrstičnicami čakal na leto 1976. Tako sem se nemudoma odločil za samozaložbo. Obrnil sem se

na grafičnega oblikovalca in tiskarja Herberta Maurina, in ko mi je predložil izračun stroškov, sem potrebne denarce začel nabirati med prijatelji: vsakega sem prosil za 200 takratnih dinarjev, v zahvalo za kreditiranje pa sem vsakemu obljubil izvod zbirke. Nabirka je potekala hitro in brez težav. Težava pa je nastala pri izbiri barve platnic. Sam sem si želel turkizne, ampak tiskar je razpolagal le z indigo modrim šelehamerjem, ki se mi je zdel preveč intenziven in temen za značaj enovrstičnic.

In tako sem se oglasil pri Zmagu – medtem sva že zdavnaj prešla na prijateljski »ti« -- ga prosil za finančni prispevek in obenem za pomoč pri opremi oziroma kar za celotno likovno podobo zbirke. Zmagu so bile enovrstičnice všeč in – začuda – »strupeni« indigo se mu ni zdel prav nič problematičen. »Nobena barva ni sama po sebi grda,« je rekel, »pomembno je le, v kakšen odnos jo postaviš z drugimi barvami.« Tako je torej nesrečni indigo ustrezno nevtraliziral s tem, da je naslovnico po desni tretjini »prerezal« s tanko sivo črto, na zgornji rob nastalega pravokotnika pa, podobno razporeditvi enovrstičnic, lociral avtorjev priimek in na spodnjega naslov zbirke, oboje z večjimi in prav tako sivimi črkami. S takšnim minimalnim, a učinkovitim posegom ni naslovnice samo barvno uskladi, hkrati je dosegel njeno asketsko čistost in brezhibno eleganco. Oboje je nato vpeljal v notranjost zbirke z indigo barvo tiska in tanke črte, ki na desnem robu vsake strani veže obe enovrstičnici in zamejuje praznino med njima, obenem pa je vzdolž zbirke razporedil osem svojih »navadnih« fotografij, ki v albumski sepiji neposredno interpretirajo ali slikovno dopolnjujejo enovrstičnice.

Zbirka je v 300 izvodih izšla šele novembra tistega leta. Tiskar je bil ves čas zaposlen z izdelavo filmov za rastrski kolaž Tihčevega spomenika NOB, ki so ga istega meseca z velikim pompom odkrili na Trgu svobode. Zato tudi tisk zbirke ni tak, kot bi moral biti, tak je samo od 29. do 32. strani, kljub temu pa se edicije z Zmagom nisva nič manj veselila. »Taka je,« je rekel, »kot domača torta, brez perfektne oblike, a dobra.«

Gazila sva dalje skoz gozd nad Ribniškim selom in sam sem se kar naprej ustavljal in fotografiral: leskove veje in vejice, ovešene s kristalastim ivjem, horizontalno vejo mlade bukve z okrastim listjem pod snegom, živo zeleno zaplato mahu na nagnjenem

gabrovem deblu, stopničasto kolonijo kresilnih gob v razpoki starega hrasta ... Potem sva stopila na makadamsko cesto, mestoma poledenelo in posuto z apnenčevim drobirjem, in po njej nadaljevala proti Vinarjam in spet sem se ustavljal in fotografiral: pogled skozi »rebra« gozda v njegovo notranjost, rdeče plodove trdoleske v mrežastem prepletu podrastja, kopasto zasneženo skladovnico z oranžnimi krožci na sprednji strani, sivomodrikasto lubje bukovih debel z rdečimi in modrimi gozdarskimi oznakami, z grafiti urezanih src, puščic, imen in datumov, komaj še razberljivih ... Ne, Zmago ni medtem škljocnil niti enkrat.

V času svojega vodenja Drame SNG Maribor je Bojan Štih razširil repertoar s tako imenovanimi protokoli. To so bile bralne uprizoritve novih pesniških in proznih del domačih avtorjev, zlasti seveda štajerskih in mariborskih: Jančarjevega Galjota, Mevljevega Kdor se zadnji smeje, ima zamudo, Snojevega Jožefa ali zgodnje odkrivanje srčnega raka, Forstneričeve Ljubstave in drugih. Februarja 1980. je bil na sporedu protokol moje pesniške zbirke Osemnajst pesmi plus dodatek, ki je prejšnje poletje izšla pri Mladinski knjigi.

Protokol – priredil ga je Tone Partljič – je režiral Voja Soldatovič, brali smo igralca Angelca Jenčič Jankova in Marjan Bačko, kot komentator s strani pa tudi avtor. Sceno je po dogovoru zasnoval Zmago. Na črno podlago žametne zavese, ki je prekrivala zadnjo steno odra, je razobesil tri svoje akrile: na levi strani geometrizirana drevesa in bazen v črni in rdeči barvi, v sredini grozečo črno senco letala na črno-zeleni pokrajini, nekoliko odmaknjen na desni strani pa »popartistični« portret ženske s črnimi očali na belem, črtasto geometriziranim ozadju. V razmik med sredinsko in desno sliko je postavil slikarsko stojalo in na njega platno sedeče dvojice, gole ženske in oblečenega starca, v svetlozeleni, rdeči, modri, črni in sivi barvi, skrajno levo pa drugo stojalo s črno-sivo-rdeče-modrim interjerjem. Pred tako »zamračenim« ozadjem je na desni strani bogato ornamentirane preproge stala bidermajerska mizica z mikrofonom in stoloma za igralca. Luč je vsakokrat osvetlila le tistega, ki je bral, drugače je prostor polnil pridušen, h koncentraciji vabeč mrak.

Premiersko občinstvo je napolnilo dvorano do zadnjega sedeža. To je bila začasna Mala drama v desnem traktu

pritličja – začasna zato, ker so prvo nadstropje s Kazinsko dvorano že dalj časa preurejali. Protokol smo potem, bolj ali manj uspešno, ponavljali za vse abonmaje. Ampak scena je bila Zmagu nedvomno vseh še bolj, kot je kazal, sicer je ne bi bil tolikokrat fotografiral, jo pozneje tudi narisal s tušem in vključil v cikel Risbe kar tako.

In ko smo po premieri posedli za mizo v mali restavraciji hotela Orel, je bil spet Zmago tisti, ki nas je iztrgal pozabi s celo vrsto posnetkov: na moji levi sedi Vanda, ob njej Voja Soldatovič pa Sonja Blaževa pa Tone Partljič, na desni mi nekaj pripoveduje France Forstnerič, ob njem sta Olga in Drago Jančar; Rudi Šeligo dviga kozarec in se smehlja Angelca Jenčič Jankovi, na čelu mize, nagnjen k Partljiču, pa boči obrvi in se muza Bojan Štih – ko sem mu odgovoril, da sem zaposlen v knjižnici, kar je pač sinekura, se je začudil: »A tako? No, potem ste pa vi sinekurčič ...«

Ne, Zmago ni medtem škljocnil niti enkrat.

Ko pa naju je cesta pripeljala iz gozda na plano nad Vinarjami, nad terasaste, amfiteatralno zaokrožene vinograde z revnim neredom domačij in počitniških hišic, je nenadoma oživel. »To je zdaj tapravo, vidiš, to,« se je zadovoljno nasmihal in lovil v objektiv svojega canona G5 gole vrtičke s šupami in drvarnicami, zbitimi iz rabljenih desk, z gredicami »zimskega vrta«, prekritimi s polivinilom ali z okenskimi krili, stožec fižolovk, prislonjenih okrog grčaste tepke in ovešenih s »sušičimi se« krpami, v kvader zloženo opeko pod tovornjakarsko cerado, obteženo z avtomobilskimi gumami in mačko, ždečo na gumi, obtolčeno karoserijo odslužene stoenke, zdaj domovanje domačega psa, grmičke pušpana obakraj dovoza h garaži, se pravi k nadstrešnici, z leve zaprti s starima omarama, zbledele vrtne palčke iz pobarvanega betona med nizkimi cipresami, razpelo z oluščnim Jezusom pod pločevinasto strešico, v gosti čački bezgovega grma ... Seveda, to so bili Zmagovi »navadni« motivi, motivi »kar tako«, v svoji marginalnosti in fragmentarnosti pravzaprav antimotivi, tako značilni za njegov fotografski in slikarski opus vse do danes. V njih gre očitno za »zasledovanje resničnosti«, kot bi rekel Czeslaw Milosz, oziroma za »razodevanje objektivnosti«, kot

bi rekel Boris Pasternak, pogosto pokomentirano s humornim ali ironičnim, pri »katastrofičnih« slikah in fotografijah pa tudi s tragičnim akcentom. Seveda, vsi ti motivi oziroma antimotivi so bili obenem ugledani in posneti odzgoraj navzdol, kar je spet značilna lastnost Zmagovega umetništva, celo tako značilna, da mu je nekoč, ob otvoritvi slikarske razstave v Ljubljani, akademik, prof. dr. Janez Milčinski poočital: »Vi pa gledate na svet precej zviška ...« Res je, zviška, a ne v moralističnem smislu, ker pri tem ne gre za nobeno vzvišenost ali domišljavost, ampak za nekaj povsem drugega. Kdor je namreč spoznal, da človekovo breztemeljno bivanje ni samo nično, ampak da je hkrati tudi odprto razpoloženi do vsega bivajočega, ta gleda nanj iz igrive distance, od zgoraj navzdol, s Pegazovega hrbta, podobno kot je Selma Lagerlof v *Čudovitem popotovanju* postavila junaka v dvojno vlogo. Je tisti, ki leti nad zemljo in jo premerja od zgoraj, obenem pa jo vidi v sleherni podrobnosti. Kako natančna metafora umetnikove poklicanosti! Od tod torej Zmagov »pogled navzdol«, tudi tokrat, s ceste nad Vinarjami.

Moje pojmovanje literature za otroke in mladino se kar precej razlikuje od običajnega. Prepričan sem namreč, da je odraslemu človeku – tudi pesniku in pisatelju – neposreden stik z otroškim svetom, se pravi z otroškim čutenjem in čustvovanjem, za zmeraj blokiran. Odrasel človek je res nekakšen »dosmrtni izgnanec iz raja otroštva«. Kljub temu pa je v njem otroški svet še kar naprej prisoten. A na poseben način – na način spomina na otroštvo. In to ne na neko imaginarno, kakršnokoli, ampak na čisto konkretno, specifično otroštvo. In ker je tako, je seveda vsa tista literatura za otroke in mladino, ki se ne poraja iz takšnega spomina, globoko neavtentična, lažna, pootročena in zato kičasta, kar navsezadnje zelo hitro začutijo mladi bralci sami in jo kot tako tudi odklonijo – če ni ravno predpisana za obvezno šolsko branje ali za različna značkarstva tekmovanja. Resnično pristna in etično poštena literatura za otroke in mladino je torej po moje tista, ki se poraja iz pesnikovega ali pisateljevega čisto konkretnega, specifičnega spomina na otroštvo. Pri tem nimam v mislih samo čisto konkretnega, specifičnega motiva, ampak prav takšen jezik, saj se pogosto niti ne zavedamo, da se otroštva spominjamo tudi z otroškim besednjakom. Ta in takšna literatura pa obenem ni nič manj zanimiva in dragocena za odraslega bralca. Vorančeve Solzice, na primer, so

očarljivo branje tako za mladega kot za odraslega človeka. Ali najboljše Župančičeve otroške pesmi, tiste, ki jih je, še sam napol otrok, objavljaj v Vrtecu in Angelčku in jih je pozneje samo nekoliko oblikovno dodelal, so polnokrvna poezija tako za otroke kot za odrasle.

V popolnem soglasju s takšnim pojmovanjem literature za otroke in mladino je Zmago zasnoval likovno podobo vseh treh svojih pesnitev za mlade, Domačo nalogo, Malo odisejo in Zimsko romanco. V nobeni sliki, risbi ali fotografiji, ki enakovredno tekstovnemu delu sestavljajo vsako od knjižic, ni niti najmanjše sledi podcenjevanja otroka oziroma mladostnika kot človeka in likovnega konzumenta. Nikjer ni v njih nobene pootročnosti, nobenega čutno-čustvenega sprenevedanja, nobenega namernega ugajanja in s tem zavajanja v kič. V vseh gre vseskozi za pristno, do konca etično pošteno likovno kreacijo, ki zato pritegne in očara tudi odraslega interesenta.

Domača naloga (1985), izpisana v lepopisu, kot se pač za osnovnošolca 5. ali 6. razreda spodobi, je v celoti »podložena« z 22 črno-belimi fotografijami vpraskanin in čečkarij po šolskih klopeh, koloriranih tu in tam z barvnimi svinčniki, tem pa je na ustreznih mestih dodanih 9 gvašev in temper, ki pomensko dopolnjujejo ali komentirajo dogajanje pesnitve. Ritmično sinkopirana izmenjava besedila, slik in fotografij veže knjižico v nedeljivo, dinamično celoto, ki se konča pravzaprav šele na hrbtni strani s fotografijo klopi in z napisom: THE DAY AFTER.

Malo odisejo (1988), namenjeno osnovnošolcem nižjih razredov, uvaja kolekcija 17 črno-belih fotografij železniških vagonov, lokomotiv, kupejev, postaj in potniških čakalnic, ki budijo v gledalcu potovalno razpoloženje in ga tako čutno usmerjajo v »malo odisejstvo« pesnitve, ta pa se izteče v kolekcijo 21, prav tako črno-belih fotografij, nastalih v okviru sičevske umetniške kolonije v jugovzhodni Srbiji ter slikarskega srečanja v bližini Sopoćanov, znamenitega srbskega samostana ob izviru reke Raške. Kolekcija sproža v gledalcu reminiscence na okolje, v katero je mali potnik srečno pripotoval in tako spet našel svojo Itako – starše in dom. V osrednji prostor, prostor dolgih, »heksametroidnih« verzov pesnitve se v živahnem ritmu umešča 13 eno- in dvostranskih »namenskih, a sproščenih zarisav prizorišč, prizorov in oseb, na katere je mladi

potovalec in pripovedovalec naletel», kakor je jedrnato zapisal Zmago sam. To so sproščene, v svoji »robotosti« virtuosne risbe s svinčnikom ali tušem, mestoma pobarvane z voščenkami, barvnimi flomastri in svinčniki.

Zimska romanca (1988), namenjena osnovnošolcem višjih razredov, je likovno enotnejša. Sestavlja jo cikel 14 gvašev z nočnimi motivi zasneženih mariborskih ulic, trgov, parkov, mostov in poslopij, konkretno vezanih na dogajanje pesnitve. Utrillovsko razpoloženje hladnih, temačnih pročelji, za katerimi tu in tam posijejo skozi okna toplo razsvetljene notranjščine, imenitno odlikuje duševno stanje blodečega fanta in s tem duha pesnitve v celoti. Razporeditev slik je ritmično enakomerna: levo-desnima stranema z besedilom izmenično sledita levo-desni strani z gvašema, opremljenima z imeni »postaj« junakovega »itinerarija«. Kot je zapisal Zmago sam, je pesnitev »upodobil za mladostno, za sleherno, malce pa tudi za svojo dušo ...«. Leta 1990 je za upodobitev na mednarodnem bienalu ilustracije Zlato pero v Beogradu prejel grand prix v neverjetni konkurenci 1036 del 226 umetnikov iz 30 dežel sveta. Tako je vseh 14 gvašev za zmeraj ostalo v Srbiji, v depojih beograjskega muzeja uporabne umetnosti.

Domača naloga, Mala odiseja in Zimska romanca so izšle pri Partizanski knjigi, v zbirki Matjaževa knjižnica, vsaka v danes nepredstavljivi nakladi 12.000 izvodov, po vsaki je režiser Igor Pediček posnel kratek televizijski film, za Malo odisejo pa sva z Zmagom navsezadnje prejela še Kajuhovo nagrado.

S ceste nad Vinarjami sva zavila po kolovozu na desno, na osojno stran, in se spustila v cikcaku skoz gozd. Medtem ko se nama je spredaj Urban s svojo cerkvijo vztrajno bližal in se večal, sva med debli na desni pogledovala na poplavno ravnico Pesniške doline, bleščečo se v rumenkastem snegu – rumenkastem, tu, kjer sva hodila, pa je bil pariško moder in pod podplati je hrustal kot polna usta orehov. Potem sva prišla iz gozda v Rošpoh, na spluženi makadam, do prvih domačij z lajajočimi psi za ograjami in živimi mejami, in Zmago je pohvalno prikimal, ko sem ga povprašal, kakšen se mu zdi dokumentarec o zgodovini slovenske fotografije, ki so ga prav tiste dni v nadaljevanjih predvajali na nacionalni TV. Dober se mu je zdel tudi prikaz dejavnosti mariborskega fotokluba konec 60. in v

začetku 70. let prejšnjega stoletja, pri katerem je vplivno sodeloval in ga nekaj časa celo vodil. Največja zasluga prikaza pa je bila po njegovem v tem, da je z upravičenim poudarkom predstavil opus Ivana Dvoršaka, enega osrednjih članov kluba. Tako sem spet z zadoščenjem ugotavljal, kako zna Zmago »na glas« ceniti delo drugega, kako zna v njem ugledati tisto, kar je zanimivo, novo, samosvoje, ne oziraje se na avtorske estetike ali siceršnje medčloveške odnose. To pa je lastnost, ki je v umetniških krogih redka in jo je zato treba toliko bolj spoštovati.

Pa tudi drugače mi pri njem zmeraj znova imponirajo tolerantnost, razumevanje, nezamerljivost in pretanjen smisel za humor. V dneh okrog 1. aprila sta moja otroka neznansko uživala, ko sem jima leto za letom nasedal na različne potegavščine, največkrat na namišljen telefonski klic. Navsezadnje sem le postal previdnejši. Tako je bilo tudi tisto leto, ko mi je Katja povsem vsakdanje zaklicala: »Telefon! Jeraj te kliče.« Aha, sem pomislil, pa smo tam. »Kar v kišto ga pošlji,« sem ji zaklical nazaj. In že slišal: »Oče pravi, da pojdite v kišto.« Ni kaj, sem spet pomislil, dobro odigrano. A kako debelo sem pogledal čez mesec ali dva, ko sva se z Zmagom srečala na ulici in me je sredi običajnega, živahno sproščenega pogovora skoraj naivno vprašal: »Ti, zakaj si me pa zadnjič poslal v kišto?«

Koprene so se medtem razkadile in sonce je zdaj sijalo iz čistega. Tam, na tistem makadamu med prvimi domačijami, sva fotografirala drug drugega – Zmago je skremženo pripiral oči zaradi snežnega blišča – v dolini sva prečkala cesto Kamnica–Pesnica, potem pa se po vzhodnem, privetnem pobočju začela vzpenjati na Urban.

Ja, seveda, pred pesnitvami za otroke in mladino je Zmago, z razumevajočim soglasjem urednika Toneta Pavčka, zasnoval tudi ščitni ovitek mojega pesniškega izbora Skrčka čez palico (Cankarjeva založba, 1984) – zasnoval spet povsem drugače kot opreme prejšnjih zbirk. Čez naslovnico, hrbet in hrbtno stran knjige je »razprostrl« s tušem narisano in z barvnimi svinčniki kolorirano risbo sodobne stanovanjske stolpnice, pravzaprav njene razčlenjene, vegaste, čebelnjaku podobne strukture, perspektivno spet ugledane od zgoraj navzdol. Na levi

strani ravne strehe, se pravi na hrbtni strani knjige, je v obrisu videti osebo, okrog katere se stripovsko vije citat iz moje enovrstičnice: vse je ... pesem. Seveda, oseba z zgovornim humorjem predstavlja kar avtorja enovrstičnice in stolpnica je seveda tista v Greenwiški ulici 10 a, v kateri smo takrat stanovali. Spominjam se, kako navdušeno jo je Zmago – fotograf in slikar hiš – nekega vetrovnega aprilskega dne poklipsal z različnih zornih kotov in kako sva se nazadnje povzpela v deseto nadstropje in od tam na streho, da je lahko poklipsal še sosednjo, prav takšno stolpnico. Risbo, narisano torej iz zelo konkretnih vzpodbud, je Zmago vključil v cikel Risbe kar tako. Njena kopija in oljna izvedba v večjem formatu pa danes krasita našo dnevno sobo.

Po pesnitvah za otroke in mladino je Zmago izdelal likovno podobo moje nove zbirke Pesnitve in pesmi – izšla je leta 1990 pri Založbi Obzorja. Tipkopis zbirke sem še oddal uredniku, pesniku Hermanu Voglu, za njen natis pa sem naslednje leto že moral poskrbeti sam, saj je Hermana medtem vzela Drava, jaz pa sem ga tisto jesen nasledil na uredniškem mestu. Na spodnjo polovico sivkasto grundirane naslovnice je opremitelj tokrat lociral svoje »težko« oljno platno Mariborski motiv s Cankarjevo ulico. Panični beg treh oseb skozi žarki soj odprtih vrat Osnovne šole Ivana Cankarja in preteča žarometa večernega avtobusa, ki zavija z desne, nedvomno evocirajo katastrofično dogajanje, glede na referendumsko parolo VSI ZA!, izpisano na pločniku pred šolo, pa ga je očitno treba razumeti v kontekstu aktualnih družbenopolitičnih razmer. Platno je bilo namreč naslikano leta 1987, se pravi v času, ko se je agonija jugoslovanske države že razraščala v svoj vrhunec. V nasprotju s spodnjo, je zgornja polovica naslovnice »lažja«. Zasedata jo le robustno poudarjen avtorjev podpis v barvi svetlomodrega črnila in pod njim, med rdečima linijama, naslov zbirke v robustno povečanih črkah pisalnega stroja. Ker sem se takrat iz avantgardističnega blodnjaka zavestno vrnil »k sebi«, k upesnjevanju svojega vsakdanjega življenja, in ker je zato zbirka izrazito zasebne, privatistične narave, zlasti njen prvi razdelek Pesnitve – ta prinaša poezijo kot dnevniški zapis –, je Zmago njeno hrbtno stran v celoti prekril z lepo družinsko črno-belo fotografijo, ki jo je posnel s terase takrat, ko nas je obiskal v Koreni v Slovenskih goricah. Na trati pred hišo pečemo kostanj, hladno je že, vsi smo v jopicah, Katja je še deklica, Klemen fantiček, navihano zvedav ...

Na križpotju sredi Urbanovega hrbta sva zašla. Smerokaz je izruvan ležal na kupu spluženega snega in tako sva samodejno zavila desno, prepričana, da bo cesta prejkoslej zaobrnila navzgor in levo. Ampak ta se je vztrajno spuščala in se oddaljevala od najinega cilja, zato sva se po približno dvajsetih minutah vrnila do križpotja. Od tam se je naravnost navzgor vzpenjal kolovoz in po njem sta, kot po jajcih, pristopicljala izletnika. Potrdila sta, da prav tod pelje pot na vrh. Kolovoz se je dvigal strmo med lapornatima robovoma, bil je v njuni senci, zaledenel in spolzek. »Nooo,« je tedaj hudomušno zategnil Zmago, »tole pa bo za moč.« Iz torbice je, kot kakšen čarovnik, potegnil sadno-žitni rezini z jogurtovim prelivom in mi eno ponudil. Še prijetneje je zavalovalo, ko je čarovnijo nadaljeval in potegnil na dan tudi stekleničko zlatorumenega konjaka. »Prejšnje poletje sem ga kupil v Sankt Peterburgu,« je rekel in mi ga natočil v poklopec. In potem znova in znova, dokler nisva stekleničke spraznila do dna. Vedrega duha, a vseeno previdno, sva zasopihala navkreber. Meni je seveda drselo še enkrat bolj kot Zmagu, čeprav sva se ledu izogibala po skorjastem snegu na levi in desni. Ko sva čez kakšne pol ure izstopila iz kolovoza v shojeno gaz na kopasti planoti s kmetijo, sva si oddahnila. Odpela sva si bundi in v očeh naju je zaščemelo od sončnično žolte svetlobe. Urban sva imela na dosegu roke.

Leta 1996 sem Zmaga znova prosil za opremo, tokrat pesniške zbirke Popoldan (Cankarjeva založba). Pričakoval sem, da bo za naslovnico uporabil katero od svojih skicoznih belih platen, ki jih je takrat slikal in ki so mi bila zelo všeč: tisto, estetsko tako intenzivno, skoraj grafično kontrastno nanašanje motiva na belo podlago le z najnujnejšimi potezami, le z najnujnejšimi barvami ... No, Zmago jo je ubral drugače. »To zbirko vidim, kot vidim tebe že od nekdaj, v olivno zeleni barvi,« je rekel, ko je tipkopis prebral, »zato bom z njo podložil celotno opremo.« Na takšno, »karakterno« podlago je potem v sredino spodnje polovice naslovnice namestil črno-belo, popoldansko spokojno fotografijo na klopi zleknjenega, spečega starca, na hrbtno stran pa do potankosti uravnovežen, za zbirko naslikan akvarel oranžno-rumeno-rdeče-zeleno-modro prelivajočih se barv zrelega, poznoavgustovskega popoldneva. Še danes z zadovoljstvom ugotavljam, da je tako koncipirana oprema v resnici presenetljivo lucidna

likovna interpretacija zbirke. In kako usklajeno in poživljajoče delujeta avtorjevo ime in priimek v indigo modri, in kako naslov zbirke pod njima v opečnato rdeči ...

Rezultat doslej zadnjega sodelovanja z Zmagom je oprema moje izbrane publicistike z naslovom Odzivi (Litera, 2003). Bil sem nemalo radoveden, kako bo likovno »pokril« tako raznovrstno in morda tudi puščobno snov, kakršna so izbrani Pogovori in zapisi, kot se glasi podnaslov knjige. Ampak Zmago se je, skupaj s sinom Dimitrijem kot tehničkim izvedencem, znova izkazal. Tokrat je segel v svoj fotoarhiv. Obe platnici in knjižni hrbet je namreč »ovil« z jesensko intonirano fotografijo v rjavi in okru, ki jo je posnel decembra leta 1984 »za mariborsko Piramido«, kot navaja zapis pod copyrightom, ko sva šla v gozdič nad Tremi ribniki fotografirat »vpisno knjigo zaljubljenecv«, se pravi debela starih bukev, po dolgem in počez urezana z imeni, srci, puščicami in datumi, nekaterimi še izpred druge svetovne vojne. Fotografijo je Zmago postavil tako, da hrbtna stran knjige kaže avtorja v vojaški vetrovki in volneni kapi, kako prihaja z desne, mimo skupine golo štrlečih dreves, na naslovnici pa je na levi strani videti v megli trikotno streho kapelice vrh Piramide in na desni leskov grm s petimi, šestimi povsem ogolelimi rogovilami. Med te je duhovito »zataknil« dve od tistih fotografij, ki jih je posnel, ko smo po premieri mojega protokola posedli za mizo v mali restavraciji hotela Orel, »zataknil« tako, da veje in sprednja fotografija deloma prekrivajo posnetek v ozadju in s tem tvorijo optično globino kompozicije. Temno rjava ime in priimek avtorja zasedata zgornji desni kot, diagonalno na spodnji levi polovici pa sta umeščena oranžni naslov in pod njim beli podnaslov. Celota učinkuje domišljeno in kljub polnosti urejeno, hkrati pa seveda domače in – vsaj zame – rahlo, a vztrajno otožno: za isto mizo sedimo, ampak danes ni več ne Rudija Šeliga ne Angelce Jenčič Jankove ne Bojana Štiha pa tudi hotel Orel že dolgo ni več isti ...

Pot sva nadaljevala po gazi do prve kmetije, stopila tam na spluženo, z gruščem posipano cesto, šla po njej mimo kmetije z ogrado za ovce in potem pri naslednji, vkopani v greben tik pod Urbanom, zavila desno in zložno navkreber do ceste Urban–Sv. Križ. Medtem so nebo spet prekrile koprene, da je sneg spet kameleonsko spremenil barvo. Zdaj je bil srebrnkasto bleščeč, v senci in v sledih divjadi pa spet pariško moder. Zmago je po dolgem času

potegnil iz etuija svoj canon G5 in fotografiral dvojico, ki se je po okrasto shojeni gazi vzpenjala h gostišču in cerkvi. Midva ji nisva sledila, ampak sva jo ubrala po gazi skoz sadovnjak starih, visokodebelnih jablan na zahodno stran vrha. Na vrhu pa ...

Na vrhu pa praznik, ena sama slovesnost: v obraz nama je udaril svež, oster severovzhodnik, sneg se je v smeri sonca pointilistično lesketal v zlatih in rožnatih kristalih, izletniki, ki so prihajali gor iz različnih smeri, so bili svetli, zgovorni in nasmejani, kot pač ljudje, ki so dosegli zastavljeni cilj, na zahodu sta se širila z grapami razsekani svet Kozjaka in mamutska, sivo modrikasta gmota Pohorja z Veliko in Malo Kopo v daljavi, in ko sva potem obstala sredi prehoda med cerkvijo in gostiščem in se zazrla na vzhod, se mi je za hip zazdelo, da stojiva na ladijskem premcu – pod nama so valovile Slovenske gorice, za njimi, že v meglicah obzorja, pa se je prostor na dalj in šir odpiral v sončne ravnice Panonije.

Čez pokopališče sem stopil k cerkvi in si z nagrobnikov, vzdanih v njeno pročelje, izpisal imeni obeh kamniških župnikov – izpisal v beležnico in v tipkopis pesmi, ki sem ga izročil Zmagu za spomin. Ampak ko sva se potem napotila proti gostišču na vroč čaj z rumom, je bilo še zmeraj vse praznično in slovesno, kot bi v ozadju neprestano igrali Vivaldija ali *Concerto grosso fatto per la notte di Natale* Arcangela Corellija.

Minil je dan ali dva in Zmago me je znova presenetil. V domačem poštnem nabiralniku sem ob povratku iz službe našel kuverto s tole fotografijo dvojice, ki se po okrasto shojeni gazi vzpenja h gostišču in cerkvi, pod njo pa na čisto pretipkano pesem, zaradi katere sva se sploh bila povzpela na Urban, spotoma pa doživela to, kar sem pravkar popisal.



URBAN, 8/2-2006

ZMAGO JERAJ

Zmago Jeraj, Urban, 8. 2. 2006, računalniška grafika, podarjena Andreju Brvarju

Andrej Brvar

STOPINJE V SNEGU

Ugreznjene pred dvema urama v to skorjasto belino, vsaka s prečno narezljanim dnom, vsaka usmerjena navzgor; k cerkvi svetega Urbana ... in z vsako, ja, z vsako je ugasnil trenutek tvoje žive zdajšnjosti, se razpočil kot milni mehurček, potonil za vse večne čase v mračne globine preteklosti ... Ampak, glej, brez tega uničevanja, brez te okrutne, strašljivo visoke cene ne bi medtem posnel rjavobelega prepleta vej na modrikastem ozadju, ne bi se vedrega duha zaziral dol, na poplavno ravnico Pesnice, na gručasto Kungoto in njen zvonik, ki je sam nase metal svojo senco, ne bi si z zanimanjem ogledal nagrobnikov kamniškima župnikoma Francu Božičniku in Blažu Klemenčiču, vzdanih v cerkveno pročelje, ne bi te iz mraka polodprtih hlevskih vrat motrilo milo kravje obličje z rožnatim gobcem in belkastimi kodri na čelu,

ne bi na klopi za nekdanjo mrtvašnico srečal Branke in Braca Zavrnika, ne bi se, s hrbti naslonjeni na topli zid, pogovarjali tudi o Šostakovičevih Spominih, »kakor jih je slišal in uredil Solomon Volkov«, ne bi v sredini razastega stekelca opazil srebrne pike sonca, ko si zasukal zapestje in pogledal na uro, ne bi posnel tudi kopasto zasnežene skladovnice z okrastimi krožci bukovih polen na sprednji strani, ne bi uzrl teh stopinj, ugreznjenih pred dvema urama v to skorjasto belino, ne bi ti hipoma razkrile svojega pomena in te z njim zadele v živo, ne bi iz tega doživetja, iz želje, da bi ga ohranil in posređoval naprej, začel oblikovati besedila ... in ga oblikuješ in popravljaš in uživaš v zagonetnem dogajanju besed ... medtem ko puščaš za sabo nove in nove stopinje, vsako s prečno narezljanim dnom, vsako usmerjeno navzdol od cerkve svetega Urbana.

ČRNA SOBA

Umetnost ne sme biti odvisna od svetlobe! je oznanjal. Tudi brez svetlobe obstaja lepota! Vsi smo postali njeni sužnji! Zato je treba svetlobo za vedno izgnati iz umetnosti. Le tako lahko umetnina zaživi v svoji polni veljavi, v svoji polni smiselnosti. Svetloba je samo izmislek vračev, čudodelnikov in hitrorokcev, ki bi radi na lahek način zaslužili z vašo naivno pozornostjo. Svetloba je reklamni trik, beg pred dolgčasom! Iz tega je izpeljal svojo najbolj znano misel, da je vse, kar potrebuje luč, le površna umetnost, le spretno zapakiran komercialni kič. Zakaj bi kot večče vedno znova umirali scvrutih kril in z izžgano dušo? Ugasnimo luč, začnimo doživljati!

Začelo se je na Beneškem bienalu. Glavni paviljon je prav zaradi njegove Črne sobe presegel vsa pričakovanja. Ljudje so čakali v dolgih vrstah, da bi videli novo umetniško čudo, ki bo več let potovalo po svetovnih prestolnicah umetnosti in navduševalo ljudi.

V sobo so jih spuščali posamično, da prevelika gneča ne bi uničila razstavljenih predmetov.

Že človeško dihanje zna vplivati na artefakte, je rad poudarjal. Kljub temu, da je javno priznal, da pravzaprav ne ve, kako dolgo jih je ustvarjal, so se ljudje po večkrat vračali in so navdušeni odhajali iz svetega prostora moderne umetnosti.

Odstraniti prav vsak, še najmanjši žarek svetlobe! Taka je bila njegova misel.

Bil je prvi, ki je likovni umetnosti odvzel luč.

Nekateri kritiki, ki mu niso bili naklonjeni – nedorasli zlobneži, kot jih je rad označil – so pisali, da je človeštvu ukradel vid in da je njegova umetnost nekaj najbolj zavajajočega, kar je svet kdaj videl.

To mu je dajalo še več zaleta. Vpil je, mahal s pestjo in zlival žaljivo lavo nad te može, ki se sploh niso zavedali jasne preciznosti novega umetniškega vala. Njegov vizionarski pogled na prihodnost ustvarjanja je do temeljev pretresel svet umetnosti.

Nobene fotografije te velike umetnine ni bilo. Njena podoba je bila le v glavah tistih, ki so jo obiskali. Nekateri po večkrat. In potem so razpravljali na raznih okroglih mizah in simpozijih o umetnosti, pisali znanstvene razprave, diplome in doktorate, uvrščali avtorjevo delo v številne enciklopedije, strokovne revije so bile polne člankov o njem, dodeljevali so mu akademske naslove, ga vabili na predavanja, ga častili kot velikega rešitelja moderne umetnosti in podatke o njegovem obstoju skrbno tlačili v že tako prepolne učbenike.

Stal je sredi sobe, polne poslikanih platen, zamaknjen v točko pred seboj. Mrgolenje svetlobe sredi pustega polja in na njem zavzeti kmečki sejalec pri delu. Lahko bi ure strmel v to sliko. Vsa je žarela od lepote življenja. Poteze čopiča na njej so bila take, kot da so jih nanašali sami sončni žarki. Zavzdihnil je. Pomislil je, kako dolgo bo še lahko služil svojemu pregrešnemu hobiju. Mora si kupiti še več slik. Van Gogha ima samo dva, Cezanne mu je zadnjič tako nerodno spolzel iz rok, hvala bogu ima kar nekaj Monetov, Turnerja si že dolgo želi in Constable ... Ah, ti njegovi oblaki. Enkrat jih bo sam snel s stene v Oxfordu!

Tako težko je dandanes priti do teh platen. Jutri na tiskovni konferenci ob otvoritvi druge črne sobe bo razglasil dosedanjo umetnost za herezijo.

Cene morajo pasti.

MNOGI MARIBORSKI SLIKARJI SO BILI MOJI PROFESORJI. GABRIJEL KOLBIČ PA JE PO KOROŠKI NOSIL ZELJNE LISTE ZAJČKU

HODIMO PARALELNO?

Saj je nenavadno, kako smo razni »umetniški« ustvarjalci, večkrat zaprti predvsem vsak v svoj svet in svojo »stroko«; redko kak slikar, s katerim sva si recimo sicer blizu, zaide recimo na kak moj literarni nastop; jaz pa (in kajpada tudi mnogi drugi pisatelji ali glasbeniki) nadvse redko v galerije na ogled likovnih razstav, četudi me včasih vseeno zanese pot gledat slike. Če se prav spomnim, sem bil nazadnje na otvoritvi pregledne razstave Vlaste Tihec Zorko v mariborski galeriji. Še bolj se mi zdi čudno, da me kakšni (res največkrat ljubiteljski) slikarji vabijo, da bi imel govor ob otvoritvi njihove razstave, čeprav jim razlagam, da sem laik in da jaz ne bi nikoli povabil slikarja (kaj šele ljubiteljskega), da bi imel uvodno predstavitev mojega romana.

Vendar, kadar hodim po velikih kulturnih centrih, ne le enkrat, večkrat obiščem slavne galerije, recimo National Gallery in Tate Gallery v Londonu, slavni Louvre ali Orsay v Parizu, Prado v Madridu, Pinakoteki in Lenbachova galerija v Münchnu itd. V Ljubljani sem bil večkrat v Narodni galeriji, v Moderni morda dvakrat... To mi pripovedujejo tudi kolegi in prepričan sem, da ne gre zgolj za snobizem... Slikar in kipar, (ali je ta izraz še dovolj vseobsegajoč za

vse, kar ustvarjajo v času na primer instalacij) mi je nedolgo tega razlagal Vojko Pogačar, ustvarjata in doživljata in odslikavata svet dvodimenzionalno ali tridimenzionalno, literati pa enodimenzionalno... Tudi še nisem ugotovil, kako preklaplajo svoje »ustvarjanje« besedni umetniki, saj nekateri med njimi tudi odlično rišejo (Gogolj, Cankar...), sam pa poznam likovna dela in književnost Rudolfa Maistra, Gabrijela Kolbiča, Smiljana Rozmana, Andreja Brvarja, če naštejemo kar tako »prek palca«. S slabo vestjo in manjšim sramovanjem moram priznati, da redko odidem na otvoritve razstav celo, kadar jih imajo moji dobri znanci ali celo sošolci...

Sošolca **Bogdan Čobal** in **Gustav Gnamuš**. Na mariborskem učiteljišču sta bila ob koncu petdesetih let bila le en letnik za menoj sošolca Gusti Gnamuš in Bogdan Čobal, danes uveljavljena in nagrajevana akademska slikarja in pedagoga. Bogdan je bil takrat med vsemi tudi najbolj razgledan v likovnem svetu, morda tudi, ker je imel brata slikarja Ivana, ki je študiral na likovni akademiji v Ljubljani. Od njega sem prvič slišal o francoskih impresionistih, ki so nas res »impresionirali«, kazal pa nam je tudi redke reprodukcije, ki smo jih hodili gledat tudi v

takrat še bolj redke knjigarne ali knjižnico... Bili smo neke vrste dijaško bohemska »umetniška klapa« s kasnejšim tenoristom Karlom Jeričem, glasbenikom Francijem Kovačem in Bogomirom Jurtelo in Bojanom Oberčkalom (danes dvema uglednima ljubiteljskima slikarjema), bili smo vsaj dve leti kot »riti in srajce«. Izdajali smo tudi dijaški list *Koraki*, jaz in Jurtela sva objavljala otožne pesmi in prozo, Čobal in Gnamuš pa sta z risbami šapirografirani list obogatila z risbami... Največ o umetnosti je vedel Bogdan, ki je objavil tudi samozavestni teoretični »esej« o dojetanju likovne umetnine. Seznanil nas je tudi z bratom Ivanom, ki je kasneje naslikal v olju tudi moj manjši portret in sem ga videl tudi na neki njegovi razstavi, ne vem pa, kje se zdaj nahaja. Ivan je kasneje imel »svojo« galerijo, kjer je prirejal kulturne in likovno dogodke. Kasneje smo se na žalost razšli. Jaz učim v Ribnici na Pohorju, Gnamuš in Čobal pa na študij na akademijo. Bil sem srečen za njiju, ker sta bila sprejeta, sam pa sem se v solzah z vlakom odpravil do Podvelke in potem na Pohorje. Ob semestralnih počitnicah so me z Jeričem obiskali v Ribnici, kjer smo ob vinu oživljali skupna dijaška leta. Nekaj let kasneje so me presenetili z nenapovedanim hrupnim obiskom, ko sem še praznoval poroko v Dobrenju pri Pesnici.

MARTIN KORES, RUDI KOTNIK, ZMAGO JERAJ, MARJAN JELENC IN DRUGI PROFESORJI

Naš profesor za likovni pouk na učiteljskišću je bil akademski slikar **Martin Kores**, ki je bil tudi mentor v likovnem krožku. Bil je sin Martina Koresa, talca med drugo svetovno vojno. V Muzeju Narodno osvoboditve in v knjigi *Pisma na smrti obsojenih* je mogoče videti robček, na katerega je oče napisal presunljivo in ohrabrujoče pismo ženi in otrokoma za nadaljevanje življenja po njegovi ustrelitvi v mariborskih zaporih. Tudi zato je bil za nas profesor nekaj posebnega. A o tem ni nikoli rekel niti besede: bil privlačen in dober profesor in vzgojitelj. Lahko bi spisali debelo knjigo o tem, kako mladi slikarji, polni poleta morajo stopiti v šolske razrede in pred table, da lahko preživljajo sebe in svoje družine z učiteljsko »tlako«, saj slovensko tržišče zlasti v času, ko je vse slonelo na delavstvu, ni moglo delovati. Ni tožil, bil je priljuden, a ni dovolil, da bi likovni pouk podcenjevali, ali da bi bil le dodatek siceršnjemu šolanju. Vodil je likovni krožek, v katerem sta seveda izstopala tudi prijatelja G. Gnamuš in B.

Čobal. Tudi sam sem ga občudoval, četudi mi je v prvem polletju prvega letnika dal »šus« za slabo »izdelavo« pri »tehničnem risanju« poševnih velikih črk, ornamentov in geometrijskega risanja s tušem. Kasneje sem imel veliko boljše ocene, videl je, da si prizadevam, mogoče pa sem celo največ v razredu vedel kakšna poglavja pri umetnostni zgodovini... Dopusčam, da sem se začel zanimati tudi za zgodovino likovne umetnosti pod vplivom Bogdana... Sicer pa je novo vodstvo nekdanjega učiteljskišća – današnja 3. Gimnazija ob 150 letnici delovanja, torej leta 2013, izdalo *Zbornik*, v katerem je s kratkimi zapisi predstavila vse likovne umetnike, ki so bili profesorji od Maksa Kavčiča, Antona Gvajca, Lajčija Pandurja, Slavka Koresa, Zmaga Jeraja, Marjana Jelenca, Vojka R. Štuheca, Bojana Golje... Našteli in na kratko označili pa so tudi dijake učiteljskišća in tretje gimnazije, ki so se kasneje posvetili študiju in slikarstvu ali kiparstvu, od Katarine G. Pokrivač (ki je omenjeni pregled tudi spisala), Matjaža Wenzela, Draga Moma, Zmaga Kovača, Belinde Š. Radulovič, Danijele Kajzer, Dejana Pfeiferja, Saše Bezjak, Nevenke Miklič, Mirjane Rukavina, Irene Čuk, Sama Pajka...

Spomnim se iz otroških let v Pesnici, da so pesniški povojni »politiki« povabili **Maksa Kavčiča**, že tedaj znamenitega slikarja, rojenega v Zg. Porčiču v okolici Trojice, v Pesnico, da bi pred otvoritvijo vaškega združnega doma v Pesnici naslikal fresko z »vaško vsebino« na fasadi. Ko je rekel, da tja »paše« samo kak dober bik z velikimi jajci, so si premislili. To je moralo biti okoli leta 1952... Seveda smo umetniško »navdahnjeni« dijaki videli v teh slikarjih, ki so si morali služiti kruh kot šolniki, nekakšne vzvišene izbrance duha... Prijateljsem tudi s **Marjanom Jelencem**, ki sem ga spoznal pri bratu avtomehaniku v Lenartu, ki je bil pred zaposlitvijo na tretji gimnaziji učitelj celo na Sladkem vrhu, kakor nekoč jaz... Iz Zagreba, kjer je študiral, je prišel v Maribor z ženo Zagrebčanko, sinom Marcelom in taščo, a se kasneje njegovo družinsko življenje ni srečno nadaljevalo, o čemer mi je želel večkrat potožiti, a sem se temu raje malo »prijateljsko« izmikal. Pač pa je na gledališke predstave, ki sva jih režirala z ženo Milko na osnovni šoli in v katerih je nastopal sin Marcel, rad prihajal. Mučile so ga razne bolezni, tudi hrbtenice, je pa tudi še mlad nenadoma umrl. K sodelovanju me je vabil, ko je vodil likovne kolonije v Slovenskih goricah...

...Med slikarje profesorje bom štel tudi **Rudija Kotnika**, ki me sicer ni poučeval. Slišal sem zanj,

pozornost pa je vzbudil tudi meni laiku, kadar sem na kaki razstavi Društva likovnih umetnikov, videl njegove oblikovno nenavadne slike. Nanje sem se spomnil, ko mi je Pogačar govoril o dvodimenzionalnem in tridimenzionalnem pogledu likovnikov. Vsekakor je bil v nekem obdobju prvi resni eksperimentator med mariborskimi umetniki. Potem sem izvedel, da živi v Hočah, kjer se je poročil z eno od hčera kmeta in podjetnika Frangeša. Srečali smo se leta 1980 v Ljubljani v Cankarjevem domu, ko sva dobila nagradi Prešernovega sklada, on za likovne razstave v tujini (če se motim, je bila utemeljitev take vrste), jaz pa za komedije. Ko sta me v tisti marmorni palači zagledala, sta oba prihitela k meni, gospa se mi je predstavila in povedala, naj jima »pomagam«, saj se nič ne najdetata, ne med množico ne v protokolarnih podrobnostih. Sta se mi zdela prikupna v nekakšni stiski med toliko ljudi in med navodili hostes. Potem sem ga kdaj pobral v avto na avtobusni postaji v Hočah, če sem slučajno peljal mimo, on pa je čakal avtobus. Nekoč že pozno popoldne je bil spet tam, pa je med vožnjo godrnjal, čez delo na drugi gimnaziji, kjer sicer rad dela z dijaki, jezilo pa ga je, da je moral prekiniti popoldne svoje slikanje in oditi na konferenco... In sploh na formalnosti v šoli. Lahko, da se mi je – zdravljenemu alkoholiku – zdel tudi malo v »ročcah«, lahko pa tudi ne. Vsekakor je bil simpatičen, dobrodušen, malo debelušen profesorski bohem...

ZMAGO JERAJ IN DRUGI SLIKARJI, SCENOGRAFI IN LIKOVNI OBLIKOVALCI V GLEDALIŠČU

Prvega, ki sem ga torej že poznal med slikarji scenografi, je bil prav Bojanov brat **Ivan Čobal**, ki je na vabilo tedaj inovativnega režiserja in direktorja Drame Mirana Herzoga naredil scenografijo v gledališči za *Smrt trgovskega potnika* v Herzogovi režiji. Bila je inovativna in na našem odru prav moderna. Kritik Herbert Grün ji je sicer očital nekakšno zahodno zgledovanje v svetlobnih reklamah, saj je na odru imel svetlobne elemente in efekte z utripajočimi neonskimi lučmi. A bili je precej učinkovito in novo.

Ko pa sem leta 1971 dobil službo kot dramaturg v gledališču, sem se z mnogimi slikarji srečeval nekako »poklicno« v Drami SNG Maribor. Tošo Primožič in potem Jože Polanjko nista bila le »hišna« scenografa, bila sta tudi vodji scenske delavnice, žal pa je Maks Kavčič ravno takrat nehal delovati kot scenograf.

Tudi hrvaška kostumografka Vlasta Hegedušić iz legendarne slikarske družine je večkrat ustvarila kakšno scenografijo. Prijatelj pesnik Andrej Brvar me je povezal tudi z **Zmagom Jerajem**, ki je takrat poučeval na tretji gimnaziji, nekdanjem učiteljskišču. Štejem si za nekakšno zaslugo, da sem ga pridobil kot scenografa za sodelovanje v gledališču, saj je v času, ko sem bil dramaturg, ustvaril sedem vtisnih scenografij; prvo, prav čudežno za gledališko uprizoritev Forstneričeve poezije *Ljubstava, daleč in v blatu* na malem odru. To je bilo leta 1982. Tam nam je na res majhnem odru z originalnimi vejami jablan, mizo z jabolki, belimi tančicami, ki so morda predstavljale meglo v Halozah ali nadrealni mitski pravljичni svet, zapolnil ves oder, tako da za igralce skoraj ni bilo prostora. Ko sva z režiserjem tožila, da mora biti scena taka in da mora pustiti prostor »za teater«, ni hotel razumeti, saj je rekel, da scenografija na odru ni ničemur podrejena, ampak je avtonomna likovna. A smo se nekako dogovorili; vse pa je njegova »likovna« fascinirala. Sceno za Brešanovega *Hamleta v Spodnjem Grabonošu* v istem letu je ustvaril na velikem odru. Za spoznanja v zvezi s scenografijo sva se en dopoldan vozila po Slovenskih goricah in si ogledovala kmečka poslopja, saj smo to nekoč nadvse uspešno in kritično hrvaško dramo »presadili« v Slovenske gorice. Leta 1982 je ustvaril še sceno tudi za Mrožkove *Ambasadorje*, leto kasneje pa še za Kislingerjev *Izlet*, Povšetov *Odstop* in Sartrova *Zaprta vrata*. Leta 1985 pa še učinkovito sceno v parku pred gledališčem za Kavčičeve *Termopile*...

...Ker sem bil urednik gledališkega lista, sem ga prepričal, da nam je za sezono 1972/73 naslikal tudi ovojnico in še plakat za Šeligovo *Svatbo* 1983. Bil je redkobeseden, zadržan in zbran in je bil odličen in karizmatičen sodelavec. V zgodnjih osemdesetih so režiserji zelo želeli, da bi bil scenograf pri njihovih predstavah. Prijetno je bilo tudi sodelovanje s slikarjem **Vojkom Pogačarjem**, ki je precej inovativno zasnoval likovno podobo pri gledaliških listih in plakatih za Borštnikovo srečanje in kjer sem prvič videl transformacije likovnih del z računalniško obdelavo. Ker sem leta 1987 odšel iz mariborskega gledališča v Mestno gledališče ljubljansko, nisem mogel več spremljati njegovih številnih inovativnih plakatov in naslovnih ter oblikovanj gledaliških listov.

V odstavkih o sodelovanju likovnih umetnikov v gledališču, seveda ni mogoče govoriti, ne da bi

omenili kiparko **Vlasto Tihec Zorko**, ki je v letih od 1972 do 1986 ustvarila več kot petnajst doprskih portretov za Borštnikovo srečanje in SNG. Vsaj za kipe Tovornika, Borštnika, O. Župančiča (ki smo ga podeljevali za odrski jezik) in še katere, ki ji je »naročal« B. Gombač za Borštnikovo srečanje, lahko rečem, da je bila s svojim delom tudi neke vrste mecenka. V foyerju pred vhodom v dvorano stojijo v bronu Mileva Zakrajškova, Hinko Nučič, Ignacij Borštnik, Jakov Cipci, Arnold Tovornik, Oton Župančič, Radovan Brenčič, Pavel Rasberger, Jože Mlakar, Marica Lubej... Tovornika smo »odlili« trikrat, eden je v SNG, drugi v rojstni Selnici ob Dravi, tretjega na pobreškem pokopališču pa so vandali ukradli in pretopili v bron, ki so ga prodali kot staro kovino... Poleg Borštnikovega kipa v Mariboru eden krasi nov kulturni dom v rodnih Cerkljah. V SNG je prava mala galerija Vlastinih gledaliških portretov...

GABRIJEL KOLBIČ IN NJEGOV ZAJČEK

Četudi bi ga moral omeniti med likovniki profesorji, bi rad s posebnim odstavkom o njem končal te utrinke o znanstvu z mariborskimi slikarji. Ko sem bil v šestdesetih letih učitelj na Sladkem vrhu in sodeloval pri kulturnih prireditvah tudi na štiri kilometre oddaljeni Zgornji Velki, sem šele takrat bolje, lahko bi rekel celo dobro spoznal akademskega kiparja **Gabrijela Kolbiča**, ki je bil rojen viničarjem v tistih krajih in so jim po domače pravili Ježovi. Prej sem ga res videval na Cankarjevi nižji gimnaziji, ki sem jo obiskoval do leta 1955. Leta 1966, ko sem torej tam učiteljeval, je pripravil ob občinskem prazniku likovno razstavo svojih del, predvsem kipov in akvarelov. Še prej se je novim funkcionarjem v Večerju v pismih bralcev ponudil, saj je bil začuden, da ga nikoli ne omenjajo, čeprav je bil tam rojen le eno leto prej, kot recimo moj ata v Hočah. Lahko bi rekel, da sva se nekako spoprijateljila kljub starostni razliki. Ne vem, koliko je bil star, a gotovo prek 50 let, ko je dobil hčerko Gabrijelco, vendar sem še na Sladkem vrhu bral lepe in občudujoče Gabrijeline pesmi. Vseh zbirk je napisal pet. V domačem kraju so bili starši revni viničarji in so jim pravili Ježovi. Presunljiva je recimo njegova socialna pesem Dve jagodi grozdja, ki govori o položaju viničarskega otroka. Sem jo vključil v knjigo *Pripovednih pesmi za otroke*, ki jo je izdala Mladinska knjiga. S finančno pomočjo je je doštudiral v Pragi, med drugo vojno je bil v nemški vojski, a je na koncu na vzhodni fronti pobegnil k Rdeči armadi, kakor moj oče... Po vojni

je postal pomemben mariborski kipar, ki je ustvaril okoli 130 realističnih portretov, med katerimi so Mariborčani H. Schreiner, Gustav Šilih, Leon Štukelj. Zanimiv in priljubljen je tudi njegov debelušni *deček iz bron*, ki lula v vodometu pred rektoratom. Napisal je debelo mapo spominov, zapisov, citatov o svojem otroštvu in Zgornji Velki. Nekoč jih je prinesel k meni in me prosil, naj jih uredim v knjigo, češ da sam nima časa in tudi ni sposoben, saj je kipar in ne pisatelj. Čez nekaj mesecev sem mu mapo rokopisov vrnil, ker nisem vedel, kaj naj iz njih izvlečem, bile so kratke in večkrat presunljive dogodivščine in impresije; zapisi so večkrat ponavljali iste teme, bili so zanimivi predvsem zanj in manj za morebitne bralce, povedal pa sem mu, da pišem knjigo *Pri Mariji Snežni zvoni*, kjer bo slikar Gaber eden od junakov, seveda v literarni predelavi in fantaziji; in tam sem morda uporabil tudi kaj iz njegovih rokopisov, seveda pa ne prepisal, saj jih tudi nisem več imel. Slišim, da ga je povsem po nepotrebnem skrbelo, da bom izrabil njegove listke. Seveda nikakor ne. Kadar pa danes grem na to lepo pokopališče na vrhu Slovenskih goric, vedno stopim do groba njegovih staršev, kjer sta mogočna in resna portreta njegovih staršev in na plošči napis Ježova... Na Mariji Snežni imajo galerijo, s katero upravlja župnišče in kulturno društvo z njegovim imenom. V premajhni galeriji se drenjajo samo njegova impresivna dela. Kadar je prišel k nam na Dvoržakovo, je vedno prinesel kakšen akvarel s snežniško pokrajino in mi ga podaril, čeprav sem se branil. Morda tudi zaradi lepšega ali občutka slabe vesti... Vendar imam na steni akvarel s sadovnjaka iz Goric in tihožitje z rožami. Res mi jih je poklonil, a vem, kako je s tem... Večkrat pa sem ga srečal na Koroški ulici, kako je počasi drobil korake proti tržnici, kjer je imel atelje, vedno se je ustavil, rekoč, da ima v aktovki travo, deteljico, največkrat pa zelje za zajčka, ki ga je imel v ateljeju. Žena živalce ne mara v stanovanju, mi je potožil, jaz ga pa imam tako rad, da se ne morem ločiti od njega. Tak je ostal na sončni strani mojega srca s tisto črno baretko na po strani na vrhu sivih las zaradi prostodušne skromnosti, odkritosrčnosti, vztrajanja na etičnih vrednotah včerajšnjega dne in svojega revnega otroštva in zlasti s tistim listom zeljnega lista za zajčka, o katerem je govoril kot o še enem svojem otroku... Vsekakor pa so vsi omenjeni in še kdo, ki sem ga mogoče pozabil, vplivali na moje dozorevanje iz fanta v moža in me tudi kasneje človeško in »duhovno izpopolnjevali«.

BREZ NASLOVA

»Slikarstvo je poezija, ki molči, in poezija je slikarstvo, ki govori.«

Simonid s Keosa (6.–5. stoletje pr. n. št.)

Naj bo najprej slika. Na steni pred mano, kjer začenjam ta razmislek.

Pravzaprav sta dve. Obe predstavljata sobo. Pravzaprav dve različni sobi, kajti malo verjetno je, da je na obeh slikah ista soba. Kar je dokazljivo s pomočjo perspektive in logike vidnega, karkoli že ta ‚logika vidnega‘ pomeni. In zato ker je na eni sliki – ali je bolje reči ‚v‘, nikoli nisem povsem prepričan, a zmeraj pravim, da je nekaj ‚v‘ pesmi, ne na njej – torej ker je v/na eni sliki tudi slika v sliki, na drugi pa ogledalo. To pa odseva del prostora tako, da ni mogoče reči, da je v odsevu to, kar je tudi na/v drugi sliki.

Kakorkoli že, obe sta narisani s tušem, črnim, nekoliko tudi z rdečim in zelenim, se pravi, da sta risbi in mogoče ju je tako imenoval tudi njen avtor Zmago Jeraj. Zamudil sem priložnost, da bi ga nekaj mesecev pred njegovo smrtjo povabil pred njiju in kaj povprašal, ko sva stala pred stanovanjem, kjer sem mu podaril svojo knjigo pesmi, a se mu je mudilo k sosedu urejat neko popravilo. Tako sta ostali dve njegovi risbi, na steni pred mano vstavljeni v srebrna kovinska okvirja, brez naslova, samo s podpisom in številka 34/50. Ti najbrž označujeta serijo reprodukcij, ki jo je avtor pred desetletji oddal v prodajo v slikarski trgovini Ars na mariborski Gosposki ulici, kjer sta bili kupljeni. Zato sklepam, da je teh risb z motivom sob v mariborskih ali drugih sobah vsaj petdeset.

V tem priložnostnem zapisu ne bi rad pametoval o originalih in kopijah oziroma o umetniških

delih v časih njihovih reprodukcij in podobnih teoretskih pogledih na likovnost, pač pa bi raje začel s preprostim pesniškim navdihom, ki mi jih vzbujajo slike. Na njih po vidnih impulzih in večjih, manjših ali nikakršnih estetskih spreletih namreč prejkoslej reagiram tudi z besedami. Tokrat tako kot lik v risbi ležim na postelji ob mizici s skodelico, iz katere se kadi in so naokoli povsem vsakdanje stvari; naslonjač, zavese in copati, medtem ko me od nekod, se zdi, da izza okna zasipava nadrealistično listje, zraven pa od ogledala k omari stopa gola ženska mimo preproge iz odrte kože neke živali, medtem ko so naokoli po prostoru razmetane njene nepogrešljive drobnarije, torbica, rokavice in čevlji, za nameček pa iz vaze v kotu štrli še roža v obliki srca. Te podobe, ki jih že leta gledam pred sabo takoj po prebujenjih, so mi pred kratkim sprožile vzgib za naslednje stavke: »Na steni je slika, za sliko je zid, za zidom nov zid in tako okoli po planetu vsenaokrog, dokler pogled ne prodre skozi steno za hrptom in potem v steno pred tabo in sliko na njej, na kateri gledaš v steno pred sabo in sliko na njej in tako naprej.« In temu zapisu, vstavljenemu kot miselni preblisk v neko knjigo sentenc, sem pridodal še nenavaden pripis: »Je mogoče z glavo skozi vid?« In z glavo sem mislil z besedo. In s sliko v njej.

Eden izmed žargonov, ki jim z muko sledim, je jezik likovnih kritik, ki se trudijo vidno umestiti v jezikovno, pisano ali govorjeno. In, roko na srce, glede na to, da jih skoraj ne morem brati ali poslušati, je zanimivo, da na razstavah večkrat zatežim avtorjem in ogledovalcem z vprašanji, zakaj je kakšna slika naslovljena prav s tistimi besedami pod njo in ne s katerimi drugimi. Kot laik si takšno drznost lahko privoščim, ne da bi mi bilo nerodno pred strokovnjaki, kot radovednež pa tiho upam na kakšne vsaj duhovite, če že ne natančne odgovore. Pravzaprav imam v mislih enega, hkrati zabavnega in zelo povednega, namreč tistega o sliki, na kateri

je bila Nadežda Krupska v sobi skupaj z mladim komsomolcem in je bila podnaslovljena z ‚Lenin v Moskvi‘. In ko so slikarja vprašali, kje da je Lenin, če ga na sliki ni, je umetnik prostodušno izjavil, da naslov to vendar jasno pove. Je potemtakem tekst kot dodatek resnična jezikovna razlaga tega, kar se nahaja v/na sliki? V večini naslov mnogih slik to ni niti po naključju. In morda prav zato številni likovni umetniki radi naslavljajo svoja dela z ‚Brez naslova‘.

Kako je torej mogoče govoriti ali pisati o podobah, ne da bi bili površni, kakršni smo običajno na otvoritvah razstav, kamor se hodi tudi na vsakršne pogovore ob zakuskah in ne samo z razstavljenimi izdelki? Ali niso ti samim sebi dovolj in ne potrebujejo odvečnih besed? In če so že samozadostni, so to gotovo bolj produkti kot njihovi ustvarjalci, ki niso le navajeni slišati in prebrati kaj o tem, kar delajo, ampak o tem, kaj počnejo, pišejo tudi sami, na primer v sonetih kot Michelangelo. Ali pa obratno, svojim besedilom dodajajo lastne risbe kot Lorca. Vprašanje, kaj bolje predstavlja avtorja, slika ali besedilo, ima najbrž odgovor, da vsakogar tisto, kar mu gre bolje spod čopiča ali peresa, oboje pa seveda celovito. Ali torej lahko kaj bistvenega dodamo k življenjem in delom mariborskih likovnih umetnikov ob stoletnici mestnega društva, česar niso predali že sami v svojo ustvarjalnost?

Najbrž odzive na njihova življenja in dela, ki nas zadevajo. Na primer svetlikanje žagic, ko sem v osnovni šoli izrezoval dele za sestavo mostarskega mostu in smo šli z učiteljem tehničnega pouka na obisk k Slavku Tihcu v njegov atelje pri transformatorski postaji na Studencih in sem tam med železnim neredom s poželjivo radovednostjo gledal orodje, s katerim je mojster oblikoval kovine. Blisk šopa ključev, ki so mi prileteli mimo glave v steno za zadnjo klopjo, kamor mi jih je v osnovni šoli vrgel učitelj risanja Oton Polak. In mi jih jezen velel prinesiti nazaj pred tablo, ko sem ga užaljen ignoriral, ker mi je raztrgal sliko; na njej sem narisal nogometaša natančno po fotografiriji iz časopisa, tako da sem nanjo položil prozorni papir in kopijo vestno pobarval s kričečimi barvami, potem pa se celo hvalil, da tako rekoč v maniri pop arta, a je bila v bistvu lenoba in pomanjkanje idej, zaradi česar je Polak popenil. Pa sončni zajček, ko je v gimnaziji Rudolf Kotnik hodil po razredu in nam kazal reprodukcijo Mona Lize na drugi strani kičasrega zrcalca tako, da ga je držal s sklenjenima rokama za hrbtom in razlagal, da se slikarji ne izražajo

besedami pač pa z liki in barvami. Najstniku se mi takrat ni niti sanjalo o kakšni granatni kaplji na trgu svobode, o premišljno nadziranih mestnih impresijah ali o avantgardnem informelu, a danes ...

Zdaj, pol stoletja po tem, ko je vame vrgel šop ključev, strmim v Polakove kataložne *Asociacije na Maribor* in *Asociacije na železničarsko kolonijo* in ne vem, ali naj si pomagam z razlago, da gledam »kompozicijsko nizanje ob prekinjajočih se, tankih vzdolžno in prečno usmerjenih linijskih presekih«, ali da vidim simetrijo rdečih streh kot posnetek iz kakšnega drona ali pa me naslov po miselnih prebliskih povezuje z lastnimi otroškimi dnevi v železničarski koloniji ali po besedah preskokih še z Mušičevim slikami mariborske železniške postaje, kjer je delal kot vlakovni odpravnik moj oče, doma iz železničarske kolonije. In zdaj, četrto stoletja po tem, ko je imel Rudolf Kotnik svojo retrospektivo v UGM in kmalu po njej preminil, presunjen z njegovimi armiranimi platni, dojemam, da je bil in je umetnik svetovnega formata in me je malo sram, da iz tistih davih stikov z njim kot gimnazijskim profesorjem likovnega pouka nisem izvlekel več kot nekaj hudomušnih anekdot.

Sta pa zagotovo več njegova dijaka Stojan Grauf in Jože Šubic, ki ju tukaj navajam zaradi priložnosti, da izpostavim prepletanje slikovnega in jezikovnega medija v likovnih dejavnostih. Za to povezavo imam srečo, da sta se pred nekaj leti prijazno odzvala na prošnje po oblikovanju naslovnice mojih pesniških zbirk. Stojan Grauf mi je po prebranih besedah predočil dva likovna osnutka, med katerima sem se odločil za navidez enostavnega črno-belega, narejenega s svinčnikom v skladu s podobo *Mrak(e) na ali bitja ponoči*, veznega tkiva svojih nočnih sprehodov skozi mesto. Sliko Jožeta Šubica sem izbral zaradi hipnega spreleta estetskega občutka ob prvem pogledu nanjo, kar je zanesljiv znak osebnega okusa, in tudi zaradi naslova *Ščemenje po koži*, ki se je ujemal s ‚koženjem‘ v erotičnem delu zbirke *Mobi poljubi moji ljubi*, ki sem ga začel z verzom ‚Bolje bi narisal, kot napisal ...‘ Podobno se mi je zgodilo z oljem na platnu Franceta Slane *V rdečem*, ki je ustrezal naslovu pesnitve *Zamah med belo, rdeče*, pa z videzom kompilacijskega CD-ja *Mešani na žarkih* v živahnih hipi barvah, ki jih računalniško oblikoval Vojko Pogačar. In ne dvomim, da bo tako združljiva tudi naslovnica naslednje pesniške zbirke *Violina v vodnjaku*, ki jo pripravlja Oto Rimele, še posebej če se v njej ne bo predal linijskemu minimalizmu, ampak

jo bo izjemoma navezal na bolj figurativno obdelavo naslova, na besedi ‚violina‘ in ‚vodnjak‘. V pogovoru o ovitku knjige me je kot teoretsko podkovan univerzitetnik s pisalom v roki vzpodbudno povprašal, katere besede še povezujem z zgornjima dvema, z namenom, da bi iz njih oblikoval čim bolj ustrezno vizualno podobo knjige. Kar je hvalevreden primer nezanemarljivosti besednega jezika pri ustvarjanju likovne govorice in prepletenosti obeh znakovnih sistemov za umetniško izražanje.

In da ne bi izpostavljajal samo vezi med in slikami in besedami, moram omeniti, da sem z mariborskimi likovniki, ne samo generacijskimi sopotniki, sodeloval še glasbeno, s kitaro oziroma s kantavtorskimi nastopi, pretežno na otvoritvah razstav, doma in v tujini, in se z njimi družil tudi v trgovski šoli, kjer so številni poučevali v oddelkih za aranžerstvo, dokler se niso razkropili v samostojna ali akademska okolja. In smo seveda dostikrat razpravljali o podobah in naslovih in razstavah in barvah in tehnikah in idejah in stilih in vplivih in primerjavah in pomenih likovnega početja ter o smislih besedovanja o vsem tem ... Pa naj proti koncu tega zapisa raje spregovorijo zgolj besede, ker bodo boljše glede na to, da se na slikanje ne spoznam dovolj dobro, vsaj ne tako kot sta se Baudelaire ali Appolinaire, začetnika modernega pesništva in hkrati likovna kritika. In po njiju še številni umetniki, likovni in literarni, ki so zajemali iz hibridnih znakovnih sistemov, mnogi tudi z različno uresničeni hotenji, da bi sinestetično slišali barve in videli zvoke, po možnostih z več morebitnih kubističnih perspektiv hkrati. Če bi torej moral v nekaj stavkih opisati skupinsko sliko umetnikov ob 100-letnici DLUMA, nikakor ne stripovsko karikirano, ampak bolj seriozno, kot je na primer tista Rafaelova v Vatikanskem muzeju, na kateri so zbrani antični filozofi – koga in kaj in kako bi jo komponiral?

Metka Kavčič bi sedela z očetom na svoji kovinski klopi na Lentu in klepetala z Vlasto Zorko, ob freski Janeza Vidica bi bil naslonjen saksofon Viktorja Šesta, Slavko Kores bi s čopičem odmerjal razdaljo med glavama zakoncev Remec, Ludvik Pandur in Bogdan Čobal bi pomakala noge v Dravo in komentirala njene odtenke, Jasna Kozar bi razpredala spomine na svoje indijsko obdobje z Natalijo Črnčec v njeni modri fazi, Samuel Grajfoner bi pihal v dolg pločevinast ror na uho Borutu Popenku, ki bi skakljal čez kak svoj akvarel, Meta Gabršek Prosenec, Milojka Kline in Aleksandra Kostič bi bile kritično usmerjene na kritiško kondicijo Maria Berdiča in tako dalje ... Naj mi vsi, ki niso omenjeni oprostijo, žal mi mnogi več ne morejo; razširjenost vidnih polj je mnogo večja, kot jih lahko zajame omejenost v uokvirjene dimenzije, množice ljubiteljski likovnikov iz ozadja pa bi itak morale poskrbeti za lastna platna. V vsakem primeru bi se liki v sliki iskrili od prebliskov med možganskimi sinapsami, tako kot se od brusenja med sabo drstijo besede iz metafor.

Te se dandanes vse bolj ogrožane od oglaševalskih, v trženje umetnosti usmerjenih diskurzov. Obstaja namreč neprimerno več osebnih, zemljepisnih in stvarnih imen, mimogrede, pisanih z velikimi začetnicami, kot vseh občnih, ki jih je še v najbolj obsežnih slovarjih manj kot milijon. In obstajajo žargoni, ki njih ne samo s pridom uporabljajo, ampak so prvenstveno odvisni od njih. Tako kot ljudje, ki ne zamudijo nobene priložnosti, da bi omenjali znamke prestižnih izdelkov in navajali imena slavih ljudi, v umetnostih, likovnih in literarnih, še posebej, kar je nemalokrat svojevrstno postavljaštvo, a kako bi drugače ...

Kako bi drugače, brez navajanja lastnih imen povedal tole; v New York sem po zaslugi sposojene prijateljičine Member's card lahko vstopil v Momo eno uro pred običajnim odprtjem muzeja in sem se

zato lahko sam samcat suvereno sprehodil skozi prostore, osončene z majskim manhattanskim jutrom od Piccassojevih Avignonskih gospodičen mimo Van Goghove Zvezde noči do Warholovih Campebellovih konzerv. Pri tem se neizmerno užival, vsekakor bolj kot v buenosaireškem Museo de belles artes, kjer sem sedel pred Caravaggiovo Meduzino glavo tako dolgo, da so mi medtem pred muzejem ukradli kolo, v Nacionalnem muzeju v Canberi pa sem bil očaran nad Triptihom Francisa Bacona tako kot vedno z njegovim stilom, a manj kot nad kičasto Peacock clock v Ermitažu, ki je Potemkin poklonil svoji metresi Katarini Veliki ... Kako bi vse to podoživljanje delovalo brez častitljivih referenc? V velikem jabolku sem se sprehodil mimo žensk z likalniki namesto obrazov mimo slepečih lukenj v modrini nad cipresami do jušnih konzerv s paradižnikom in podobno zelenjavo, na južni celini so iz panične glave opletale strašljive kače, v prestolnici pete celine so se na treh gugalnicah zibali ostanki razkosanih moških, na severni polobli pa je urni mehanizem nečimrno razpiral kovinska pavja peresa nad kričavim petelinom in kletko z živčno sovo ...

Vprašanje, na kaj se nanašajo besede in slike, je večno vprašanje o mimezisu, posnemanju, njegovi ustreznosti in umeščenost v realnost, nekako v stilu vprašanj, kako lahko dobro narisano grozdje na platnu primami pravo ptico, da ga kljune, ali realistično narisana zavesa prevara opazovalca, ko jo hoče odgrniti, kot da je prava. In odgovori niso poenostavljeno zvedljivi na neko naravno danost, ki se jo bolj ali manj uspešno ustrezno poustvrja. Hegel ni bil prvi, ki je v estetiki razlikoval umetno lepo od naravnega, je pa med prvimi vztrajno dokazoval, da je nedotaknjena prvinskost objektov, vključno z naravo, iluzija, ker je stvarnost prepojena s človekovimi posegi vanjo in zato naš čutni dostop do resničnosti ni nikoli čisto neposreden, ampak poteka

skozi opno zavesti, zanj predvsem skozi subjektivno delo pojmov. Lepo zamišljeno in zapleteno izpeljano, a je res, da vidno nima zmeraj pojma, tako kot pojmi po sebi ne predočujejo vedno le vidnega. Med besedo in podobo je razpoka, v katero se zvrne kdaj več besed, kdaj pa več podob, ki se med sabo redko povsem prekrivajo. In prav v tem je izziv, da se jih zmeraj znova razklepa, da bi se lahko zajelo njihovo estetsko bistvo. V bistvu pa čutno svetlikanje ideje temelji na hkratni enovitosti substance in predikata, osebka in povedka, na glagolniku svetenje, torej na pojmu iz polja vidnega.

Vidni in manj vidni mariborski likovniki iz zadnjih sto let sevajo v zdajšnjost s številnimi dragotinami. In če bi vse njihove izdelke spravili v izložbe na ulice – kajti vse seveda ne grejo v nekaj galerij in muzejev – kako pisano bogato bi bilo mesto! Sicer pa je po svoje že, saj mu dajejo podobo likovno senzibilnega prostorja pestri umetniški posegi v okolje, forme vive, kipi, klopi ... In bi zlahka lahko – naj bom za nameček tudi malo aktualističen – v centru zgledno likovno uredili še marsikatero sprehodno pot, v centru recimo, nomen est omen, Barvarsko ulico, med njene fasade pripustili na primer grafitarje ipd ...

A glej, jo, no, glej, sinestezijsko, kako se je zdaj pričela razlegati skozi napraskane podobe še glasba. Čez sliko sobe z začetka tega teksta in te, v kateri je zdaj nekako dotkan? Pa si jo poskusimo vsaj nekoliko prižvižgati, skoraj praznično. In si napisano predstavljati. Ali celo zavonjati ali okušati. Kot jubilejno vino za čestitke. In za hvalo in zahvalo. In lep pozdrav iz tega posvetilnega besedila – brez naslova.

PRIJATELJSTVO

Više se niti ne sjećam kako smo se tog popodneva moj prijatelj Mahmud Latifić i ja našli u prostorijama mariborskih likovnih umjetnika na Židovskom trgu. Da li nas je pozvao Zoran Ogrinc? Ili prvi susjed koji je imao Galeriju Smail Fetić? Godina je bila 1994, vrijeme blage jeseni.

Umjetnici su, čini mi se nešto slavili, u gornjem dijelu pripremala se Izložba, a u prostoriji niže do koje su vodile stepenice nazdravljalo se vinom i zalagalo hranom koja se nalazila na stolovima.

Prijatelj Latifić, kolega po peru, a uz to i talentiran likovnjak-amater rekao mi je u jednom trenutku:

»Joj, ovdje je kao u raj!«

Ja sam razumio njegovo iskreno oduševljenje toplinom i gostoprimstvom koji su nam ukazali nepoznati ljudi. Upoznaćemo ih tog popodneva.

Latifić je tek stigao iz ratnog pakla i zatvora u kojem su ga držali neko vrijeme u njegovom rodnom Livnu. I stoga je sasvim normalno da jedno nepretenciozno druženje veselih, dobronamjernih ljudi doživi kao boravak u raj.

Ne mogu se sjetiti razgovora koje smo vodili, ali godinama kasnije nerijetko smo evocirali uspomene na dobre ljude: Slavka Koresa, Albina Lugarića, Radu Jerića... Latifić inače ima laku ruku i majstor je lakih i brzih kroki-portreta. Pa je tako na salvetama brzim potezima iscrtao nekoliko likova i kao da je »bacio rukavicu« nekolicini umjetnika. Znam da je potom svoju lakoću i spretnost demonstrirao Kores i jedan portret napravio je u hipu loveći moj profil, i ja sam taj crtež pažljivo spakovao i odnio ga kao dragu uspomenu. A Latifić je dobio i posebnu čast, da učestvuje na izložbi koja se upravo postavljala na zidove Udruženja. I ne samo da su njegovi radovi

izloženi, čak su i dopisali njegovo ime na katalog koji i danas ljubomorno čuva.

No, otvorenost i dobrotu umjetnika meke duše Latifić će tek upoznati. Kako je donio sa sobom desetak svojih radova na kojima dominiraju, a šta bi drugo moglo, bosanski pejzaži i likovi, odlučili smo da napravimo izložbu slika u tadašnjem Restoranu na Lentu znakovitog imena »Arte«.

Rekoh već da Latifić ima laku i brzu ruku. Za nekoliko dana dopunio je crtežima svoj fundus i jedne večeri u »Arteu« dogodila se izložba slika bosanskohercegovačkog autora Mahmuda Latifića. Događaj bi možda prošao i nezapaženo da se nisu umiješali novinari, a poseban magnet činila su dva lika: naš zajednički prijatelj Saša Lošić, frontmen čuvenog »Plavog orkestra« i njegov prijatelj kojeg je nagovorio da dodje iz Ljubljane, a koji je u to vrijeme doživljavao zenit svoje popularnosti u Sloveniji, Jonas Žnidaršič. Tako da u skromne prostore Restorana »Arte« te večeri ni šibica nije mogla stati, toliko se radoznalaca našlo na tome nevelikom prostoru. Bosanske izbjeglice-žene dale su događaju i zavičajnu folklornu aromu, napravile su čuvene bosanske specijalitete pite i baklave i u atmosferi punoj veselja, vina i specijaliteta proteklo je to več. Glavni junak zbunjeno je primao kurtoazne čestitke, a među njima je bio i slikar Zoran Ogrinc. I te večeri rodjeno je jedno zanimljivo prijateljstvo koje traje i danas.

Najprije nas je Ogrinc pozvao u goste u svoju kuću, tada je živio u Radljama ob Dravi i tom prilikom nesebično je ponudio i poklonio Latifiću platna i boje. Zahvaljujući toj pomoći Latifić je u kasnijim danima i mjesecima nesmetano slikao, uglavnom po narudžbi svojih sunarodnjaka i tako lakše preživljavao svoje izbjegličke dane.

Zoran nas je u Radljama upoznao sa brojnim prijateljima, sjećam se neobično žive i aktivne likovne scene, ali moja namjera nije da pišem o likovnim umjetnicima, njihovom stvaralaštvu, traganju i dometima nego o dobrim ljudima koji su nam se našli na putu u našim ružnim vremenima.

»Vidiš ti što je ljudska dobrota. Nikada ih ranije nisam vidio, a oni čine toliko toga šta mi olakšava život...« znao mi je reći Latifić ne sluteći, da će doći vrijeme kada će se i on moći revanširati.

U danima kada smo znali skoknuti do Ogrinca upoznali smo još jednog divnog domaćina, bonvivana i mecenu Franju Mačeka. Tada je bio vlasnik velike picerije i u tom prostoru organizovana je još jedna Izložba bosanskog gosta.

A kad se rat u Bosni završio, kad je zlo kao svako zlo konačno prošlo, pozvali smo naše prijatelje i u Sarajevu u znamenitoj Crkvi Sv. Ante organizirana je zajednička Izložba Zorana Ogrinca i Mahmuta Latifića.

U velikom kombiju stigla je miješana delegacija štajersko-koroški sastav i tri dana i tri noći trajalo je nezaboravno druženje. Prijateljstvo je izdržalo test vremena i Zoran Ogrinc, Andrej Petan (zaslužan za prvu Latifićevu izložbu u »Arte«-u), Franjo Maček i Mahmud Latifić druguju i dalje.

Latifić se odavno vratio u svoje Sarajevo i Livno.

Dragih i dobrih ljudi kao što bijahu Slavko Kores i Albin Lugarič već dugo nisu sa nama.

Ostale su, evo, uspomcene i ovaj skromni tekst, u kojem sam površno evocirao neke od svojih uspomena, svjedoči o mekim dušama umjetničkim i prijateljstvu zbog kojeg vrijedi potrošiti i koju riječ.

LIKOVNIKI V ESEJISTIKI

AVTOR JE ZID

Avtor je zid.

Ne koncept.

Nečas.

Gora.

Zareza.

Kamen.

Blok.

Zid.

Kamniti zid.

Obrnjeni previs.

Nepadec.

Niti vzpon.

Še ko hočeš,

ne moreš pasti.

Kajti ta padec je navzgor.

Navzgor.

Previsoko.

Brez konca.

Moj padec v tvoj objem

neskončno privlačna

in hkrati večno

nezadovoljena umetnost

spomni, da se igra čutnega

nikoli ne konča.

ČRTICE, 2012

- Jan, stotnik otokarjeve garde
- Otokar II. Premislovec, kralj Benečije, Štajerske, Avstrije, Bavarske in Češke
- Špela, zeliščarica in razbojnica
- Johanna, študentka

JAN

Kolona jezdecev je zjutraj zapustila Grad na Gornjem Mariboru, se spustila po pobočju Piramide mimo treh ribnikov do severnih mestnih vrat in prečkala mesto do Drave. Leseni most na vzhodnem delu Lenta, blizu vodnega stolpa, je bil skoraj prazen. Razen straže ni bilo na njem nikogar. Večina ljudi se je ob tej uri že zbirala na zahodnem delu, na tržnici ob sodnem stolpu. Stotnik Tone, rdečenosi poveljnik straže, je pozdravil prihajajočega jezdeca. Pod čelado z dvignjenim vizirjem je prepoznal Jana vodjo kraljeve zaščitnice.

„Pozdravljen Jan!“ je zaklical stotnik Tone „Kje hudiča se obiraš tako dolgo? Glavnina s Kraljem je že pred uro krenila proti Pohorju.“

«Plaćati sem moral še najino ceho od včeraj, ki sva jo zapila v vinoteki v Vodnem stolpu, prijatelj, pa sem se zato malo zamudil.» je odvrnil Jan in počakal pri stražarju na preostale jezdece iz kraljeve zaščitnice.

„V teh krajih je več vina kot piva, na to se boš že še navadil. Pa srečno pot“ je zaklical stotnik Tone za Janom in skupino, ki mu je sledila čez most proti desnemu bregu in naprej po nabrežju na Tabor. Pognali so konje v dir, da bi še pred Poštelo dohiteli glavnino, ki se je namenila še danes doseči Kebelj na Pohorju, kjer se bo Kralj Ota nastanil v Zbegovem gradu, kot vsako poletje.

OTOKAR

Ota ni maral mestnega prahu. Ljubil je zelenje, bistre potoke in svež gozdni zrak. Morda je bil v prejšnjem življenju krava. Več bi se bil moral zadrževati na Dunaju zaradi političnih razlogov. Pa se mu to ni zdelo pomembno. Sedaj je za to plačeval ceno. Po dveh neuspešnih kandidaturah za Evropskega cesarja, so ga šibkejši tekmeci spet izigrali. Na sestanku volilnega kolegija v Frankfurtu (frankovskem brodu) na Meni, na katerega ga niso povabili, čeprav bi ga morali, so za cesarja svetega evropskega cesarstva nemške narodnosti izvolili nekega Rudolfa Habsburškega, ki je na podlagi ponarejenih dokumentov, kot običajno za tisto dobo, trdil, da je plemič in lastnik gradu Sokolovec dva kilometra od vasi Vindiš na severu Švice. Otokarja niso povabili na sestanek volilnega kolegija, čeprav je bil najmočnejši kralj v Evropi – in to ga je potihem jezilo. Vladal je od Kraljevca na obali Baltika do vrat Benetk, prestolnice Jadrana, s tem ko je poleg tega, da je vladal Češki zavladal še Avstriji, Štajerski, Koroški in Kranjski ter postal generalni kapitan Furlanije Julijske krajine in dejansko vladar Oglejskega patriarhata in Istre. Benečani so ga podpirali. Rimski prerok Dante pa je njemu in Vančeslavu, njegovemu sinu, namenil nekaj stihov v vicah komedije. Vzvišenih, s katerimi je priznal njun obstoj in katerih sporočilo ga je begalo: Venčeslav je bil star šele dve leti. Bil je še dete in ni mogel že „biti bradat“ kot ga je opisala latinska Pitija, na poti, k vhodu v osrednjo raven onostranstva.

„Jezdec!“ je zavpil stražar. „Ima tri konje. Sel je, prihaja h kralju.“

Jan je stopil pred kralja Otokarja rekoč: „Gospod, novica je slaba, v Frankobrodu na Meni vas spet niso potrdili za Cesarja. Zahtevajo, da pridete na sestanek sami, osebno.“

ŠPELA

Vaška veselica v Makolah, domačini proslavljajo praznik sv. Jeronima. Špela zaobljena, fit, pleše. Fantje jo radi primejo za rit. Domačini jo imajo radi, ker je neposredna, hodijo k njej po pomoč, ko zbolijo, ker nabira zelišča, če se skregajo jo vprašajo za nasvet.

„Ta Jeronim je bil nek čuden tič“ je rekel Janez Marjanu za improviziranim gasilskim šankom sredi Makol. „Jeronim pomeni toliko kot eremit, hermit, ali samotar in puščavnik. Eusebius Sophronius Hieronimus. Eusebius, Evzebij tudi ni neko pogosto ime. Ali ga je zeblo?“ je odvrnil Marjan in spil požirek Gamsa, zelo priljubljenega lokalnega piva, ki so ga varili domačini v Laškem in ga razvažali v zeleno pobarvanih lesenih sodih po vseh štajerskih gostilnah. „V Jeruzalemu ga verjetno ni pogosto zeblo, morda ga je zeblo prej tu v jami Zmaj pod grebenom nad Makolami, kjer je nekaj časa bival, dokler ni prevedel biblije v Slovenščino in jo zapisal, ali pa če hočeš zabrisal v Glagoljici. Eusebeia pomeni v grščini toliko kot spoštovati, častiti, medtem ko pomeni sophron, sofron toliko kot umirjen. Eusebius Sophronius Hieronimus bi lahko prevedli v Slovenščino torej kot Častitljivi Umirjeni Puščavnik. Povej mi, katera mati pa bi svojemu novorojenemu sinu dala takšno ime?“ je odvrnil Janez in še sam krepko potegnil Gamsa iz glinastega vrča, tako da mu ga je malo steklo po bradi in so mu na kocinah obviselo pene. „Ja, prav imaš, to ne more biti pravo ime za tega mojstra. Še manj, če veš, da ni veljal za umirjenega.“ je rekel Marjan in nadaljeval „Katera bi poimenovala svojega novorojenega z imenom Častitljivi Umirjeni Puščavnik, praviš? Morda kakšna takšna kot je naša Špelca!“ pri tem se je obrnil k razbojnici, zeliščarici Špeli, ki je ravnokar prihajala mimo šanka ter jo objel okrog pasu. Špela je navidez odrinila Marjanovo roko in se postavila za šank med oba pivca rekoč: „Kaj pa vidva modreca počneta tukaj za šankom? Ali je tudi na vaju pridiga o Jeronimu napravila takšen vtis, da se sedaj bolj ukvarjata s staro Grščino, kot pa s kvaliteto Gamsa?“

JOHANNA

Johanna se je že dve uri vozila proti jugu. Dunaj je zapustila zgodaj zjutraj in sedaj se je po avtocesti približevala nekdanjemu mejnemu prehodu Šentilj. Zmanjšala je hitrost, ko se je bližala jekleni konstrukciji prehoda na Avstrijski strani. Portal je sameval, nikjer ni bilo carinikov, niti sledu o policistih. Ista situacija se je ponovila na slovenski strani. Vse zgradbe, ki so v preteklosti služile funkciji vzdrževanja režima mednarodnega mejnega prehoda so samevale prazne. Le na bencinski črpalki za prehodom se je zdelo, da kaže znake življenja. Pritisnila je plin in pognala vozilo po avtocesti v hrib pod nadhodom in mimo kazina na desni. Agregat je veselo predel, ko se je dvignila na greben nad dolino Mure in se spustila v dolino Pesnice, se dvignila čez Meljski hrib ter se spet spustila preko Drave na Dravsko polje in zavila proti Slovenski Bistrici. Promet se je pri Slivnici zgostil in opazila je, da so vozniki postali nestrpnješi in bolj podivjani. Vozila je, kot se ji je zdelo, med potomci krdela rokovnjačev, med samim sebi prepuščenimi Kelti, Čehi, Slovaki, zahodnimi Rusi, skratka Boji, Tračani, Huni, Slovani, Germani, Romani, Mongoli, Osmani in karkoli drugih genov se je še premešalo, skrilo, pobegnilo in uspešno preživelo pohode vseh zavojevalskih vojsk, ki so se v preteklosti potikale preko teh krajev. Pokrajina je postala bolj hribovita, ko je zavila proti Poljčanam in Studenicam. Ustavila je avto na koncu ceste pred dvonadstropno opuščeno samostansko zgradbo, pred katero je stala skala. Iz skale je (štrlela cev premera kakšnih osem centimetrov, iz nje) je tekel debel curek vode in v loku padal v kotanjo na katere dnu so bili zloženi kamni. Skozi stekleno streho svojega belega hrošča je opazila stene grajske razvaline, na vzpetini, vzhodno od samostanskih zgradb. Izstopila je iz avta in odšla do curka. Voda je bila prijetno hladna, imela je kakšnih 15°C. Z gore za samostanom se je v dolino stekal prijetno hladen zrak, dišalo je po čemažu.

ESEJI

DR. JUTERŠKU V SLOVO

Spoštovani! To je bila njegova nagovorna beseda, ki je postala tudi naša...

Malokrat sem bila v njegovi družbi, a v spominu so mi ostale skoraj vse njegove besede, saj so bile kot zvezde repatice, ki še dolgo odmevajo v spominu v vedno novih pomenih... Govoril je kot oče, poznavalec in ta, ki ima umetnost za svetinjo...

Pogovor z njim je bil vedno tako zaupen in širok, kot da si ob njem v neki drugi dimenziji – v svetu likovne kulture in modrosti...

Že na pogled je bil simpatičnega in plemenitega videza. V svojem molku je žarel v plemenitosti, iz njegovih temnih oči pa je sevala dušna globina, poznavanje umetnosti in življenjska širina... Hkrati je bil notranje krhek, kot mimoza, ki zatrepeta ob dotiku nezrelih besed... Njegovo dožemanje je bilo večplastno. Ne le v vseh vejah likovnih umetnosti, temveč vsega življenja kot celote... Med odgovori na naša vprašanja, kako on vidi vse stvari, je ob priliki dejal: »Na blizu in na daleč le tipam...«

Od prvega srečanja na Ex-tempore v Piranu leta 1974 sem bila deležna njegove naklonjenosti mojemu slikarstvu... Ta milost se je okrepila, ko je moje delo podprl tudi njegov kolega dr. Ivan Sedej. V sebi sem gojila upe, da si opomorem in da naredim kaj novega in mi bo lahko napisal dobro oceno...

Samo ustvarjalec ve, kako silno deluje odobravanja ali dober nasvet poznavalca! Negativnih ocen se je običajno vzdržal..., in se umaknil v molk ter stvari prepustil toku... Iz srca se je navdušil, kadar je v sliki začutil tiste presežke znanja in duha, ki zamajajo vizualne čute v estetski užitek..., ko si za hip dožemanja deležen dušnega carstva v sliki...

Zato ne izrekam slovesa toliko upepeljenim ostankom telesa v žari pred nami, kakor subtilni in plemeniti duši, ki je živela za umetnost in tudi od umetnosti! In ta nevidna substanca duše, ki sedaj lebdi nad nami in se seli na svoj zvezdni planet

plemenitih, bo vsem, ki so ga občutili, kot duhovno dojemljivega človeka, vedno dosegljiva v naših mislih in meditaciji, dokler se bomo zavedali sebe in spomina nanj!

Kjerkoli se je pojavil na terenih ustvarjanja, je zavel nek nevidni fluid, ki je pognal ustvarjalne naboje v nas ustvarjalcih..., kot bi prisotne priklopil na svet umetnosti, ki je umeščen nekam v kozmos..., in ki ga sami nismo kos doseči, ker je ta moč v domeni karizme, ki jo je On posedoval...

Ostale bodo tisočere likovne ocene in spremni teksti, ki jih je napisal. Bil je Bil je umetnostni zgodovinar z doktoratom znanosti in univerzitetni profesor. Naklonjen je bil mnogim ljubiteljskim in nekaterim akademsko izobraženim slikarjem, ki so uspeli uveljaviti svojo novo pot zase in slednike..., a tudi tistim v katerih je slutil to možnost, ki se še ni razodela...

Ljubiteljem likovne umetnosti je pomagal odkrivati nove možnosti v življenju, in sicer možnosti izražanja in čutenja lepote narave, dela človeških rok in uma ter slutenja v duši, prisluhnil možnostim, ki oplemenitijo in dopolnijo vsakdanje boje in klišeje preživetja omaganih in depresivnih.

Ni bil torej le cenilec in žirant v komisijah za vrednotenje del umetnikov na Ex-temporih, temveč predvsem spodbudnik in spremljevalec amaterske likovne skupine KUD KC..., ter mnogih drugih likovnih skupin in kolonij, kot tudi preučevalec slovanske umetnostne zgodovine, član odgovornih komisij in še mnogih častnih vlog...

Kjerkoli je bil prisoten, je vel duh umetnosti in veselje za ustvarjalnost...

Ne bo več besed, ne bo več oslombe nanj; odslej ga bomo iskali v spominih na vse videno in slišano, kar je ob njegovi prisotnosti za nas postalo vidno, novo in sveto... Bog daj, da bi se njegovi dobri nasveti v nas razvijali naprej, da bi se naučili živeti za umetnost in od nje – tudi njemu v čast..., in spomin!

Nasvidenje!

Vektorialna srebrnina v RRRudolf

Dogodki literarnih in likovnih predstavitev v mariborski galeriji RRRudolf, znajo velikokrat presenečati, posebno ob sodelovanju eminentnih predstavnikov medijev ali posebnežev na likovni sceni. Na začetku otvoritvenega govora torkove razstave nam je g. M. Pungartnik razložil skrivnost nastanka imena galerije. Le malokdo je vedel, da je ime v spomin na pogrskavanje mariborskega literata Branka Rudolfa. Njegovo »Hudo mravljičico« pozna skoraj vsak Slovenec, saj je že v vrtcih ena vodilnih pesmic na vzgojnem programu..., a tudi nas starejše vedno znova preseneča s svojo večplastnostjo umevanja...

Tokratni gost je bil likovni umetnik Drago Mom. Visok, postaven moški, z že srebrnimi prameni v laseh in z vinsko rdečim metuljčkom v reverju stoječega srajčnega ovratnika. Impulziven, kot je, se je moral zelo brzdati, da ni prekinjal otvoritvenega govora, ki ga je nazorno vodil gospod Pungartnik, da bi bistvo njegove umetnosti približal obiskovalcem. Sledil je pogovor z razstavljavcem, ki je s svojimi odgovori poenostavljeno in skoraj profano skušal razložiti postopke priprave razstave, ki jo je v celoti, od zamisli – ideje, izvedbe in postavitve, izpeljal sam! In to v nekaj dneh! Njegove besede so demistificirale vajen pogled na umetnost in mnogi smo potrebovali veliko časa, da smo si pogled na njegova dela za silo udomačili v svoji percepciji.

Zanj je zadeva zelo preprosta: stvari, ki jih doživi, preuči in razume, materializira na sliki z osnovno barvo, največkrat pobarva podlago s čopičem z barvo rdeče zemlje. Nanjo v sredino formata nalepi srebrni artefakt raznih oblik z izrezanimi podolžnimi ali okroglimi oblikami razmetanimi po mali srebrni površini. Po tej srebrni reliefni ploščici je potem z vihravo potezo čopiča nanesele pramene krom-oksida živo zelene barve, malo okoli izrezanih oblik, ali prosto. Sam je razložil, da so te male srebrne oblike povečani ženski spolni organi. Raba malih srebrnih artefaktov je bila premišljena, čeprav na hitro izbrana.

Tako se je v tistem trenutku povedanega v očeh prisotnih spremenil v velikega častilca ljubezni in življenja. Podobe so dobile pomen, v abstraktne like se je naselilo življenje, lepota kompozicije in likovnih razmerij. Postajali smo udeleženci razstave kot take, gostje gostitelja umetnosti. Ob žlahtni kapljici in prigrizku smo prijateljevali in se udomačevali s

slikami. Nasproti vrat je na ornamentnem ozadju slike bil vstavljen risalni list s krokijem ženske z visokimi nogami v nenavadnem balansu. Lik ženske se rahlo ponovi v malem srebrnem kipcu, ki je bil že bolj abstrahiran in bi lahko predstavljal tudi moški spolni organ, ob kipcu je bila na tleh postavljena lončnica z velikim roza cvetom, nad njim pa na steni slika, kot druge, s srebrnim artefaktom na podlagi in uokvirjena v svetel paspartu z letvico na gornjem robu – za obešanje. Celotni aranžma male čelne stene je bil sestavljen iz organske rože, nad njo že abstrahiran kipec v srebrni barvi in na vrhu slika z srebrnim poslikanim in izrezanim modelom. Evolutivna zgodba; najprej roža, potem materialna združitev (kipec) ter na steni novo likovno bistvo – izpolnitev.

Poezija se dogaja edino in samo v mitskem svetu in ne v zgodovinskem času. Za poeta je realni čas irelevanten. Kako materializira svojo dušo v besede ali oblike in barve, je umetnost izražanja. Najprej znatno oklesti vse obstransko (artificielnost likovnega jezika) in podoba razveže realizma. Tesno zaklene vrata svoje duše kakor stolp, v katerega s svojo norostjo »pobegne«. »Abraham« ne more postati moder, če ne zadrži stika z dušo, ki mu poslej poleg razuma osvetljuje pot in navdihuje poetično blaznost ter hkrati reflektira družbeno stvarnost in vlogo umetnika v njej. Njegov čolnič potuje na mirni srebrnini gladine med zelenilom življenja. Ta domnevni umetnikov beg v naslovni zaprti objekt, v zatočišče, kot da mu je stvarnost tako odurna, da se je noče dotikati niti z nasprotovanjem. Hkrati pa je ujet v občutek eksistencialne stiske, porojene iz razraščajoče se družbene negotovosti, ki pesti našo družbo. Želi biti le uslišan, sprejet, kot novorojeno dete v jaslih kulturnega dogodka. Njegov izostren čut za aktualnost in irelevantnost družbenih anomalij znotraj sodobne slovenske likovne produkcije, mu omogoči osupljivo posrečeno likovno upodobitev, ki je njegov iskreno izpričan poklon temu malemu delčku srebrnega miru in notranje odrešitve.

Dvoboj med povečevanjem lastnega izraza in z izenačitvijo z vsem. Saj, gledano z očmi znanstvenikov, smo vsi v sorodu, saj za kodiranje dednih zapisov in za reprodukcijo življenja, vsi uporabljamo nukleinsko kislino -DNK. Vsem organskim molekulam navkljub, odloča o življenju na Zemlji le nekaj beljakovin! Vsak svet ima svojo Evo, jabolko in svojega Odrešenika.

Ob zavedanju osupljivih zakonov narave in številnih tehničnih problemov pri materializaciji izraza, je problem še komunikacija! Kako svoje valove in frekvence oddati manj osveščenim, ki jih ne morejo sprejeti in ne prestreči. Hitrost transporta se je v nekaj stoletjih povečala iz nekdanj 10 km/uro na nekaj 100 km/uro! Včasih se je vse merilo s hitrostjo konja. Radijski valovi potujejo s svetlobno hitrostjo in lahko prenesejo ogromno informacij. Naš svet je drugačen, vse teče hitro in misli morajo biti na radijski frekvenci, da se pretaka duh časa, zato smo tudi bolj ranljivi od prednikov. Smo ujeti na enem planetu, vsi v sorodu z eno vrsto življenja, z eno vrsto inteligence, a smo pri vsem tem zelo omejeni. Če razširimo pogled in iste stvari poiščemo še drugje, si lahko ustvarimo okvir, v katerem lahko sami sebe bolje razumemo.

Ustvarjalec mora biti uveden v različne strategije promocije, biti mora kulturni in družbeni fenomen, ki si utira svojo pot med okostenelimi lovorikami preteklosti s svojimi svežimi idejami. Poiskati si mora svoj prostor med starimi fevdi ozkih skupin idejnih somišljenikov pod dogmatskim vodjem kulturnega klana, če se želi obdržati v zgodovini sedaj in za zanamce. Že Platon se je bal pozabljenja, zato je pisal knjigo. Vladarji so iz enake bojzani zidali templje in piramide, da bi si zagotovili prostor v večnosti in nesmrtnost. Da bi si ustvarjalci izoblikovali avtonomno govorico, utemeljeno v tukaj in zdaj, morajo navigirati med nešteti povezavami s kupi obstranskih dejavnosti in si izboriti čas in prostor za lasten poglobljen študij in sintezo.

V svoji biti – v notranji delavnici, kot v retorti, premešamo vse različne sokove, ki smo jih okusili, in jih tako pretvorimo v novo snov; ta bo izhajala iz prejšnjih snovi, a bo hkrati od njih povsem drugačna! Če znižamo stimulacijo čustev in razuma z distanco in osamo, si omogočimo osredotočenost, nujno za poglobljeno posvetitev izbrani temi. Vaje se vlečejo v nedogled, dokler ne pomodrimo. Tako umetnik išče

postajališča, kjer potem predstavi svoje projekte in se izloči iz karavane odrinjenih. Poslej je njegova skrb, da občinstvo njegova dela pritegnejo; kajti večina smo pahnjeni v svet brez močnih prepričanj in čustev, v svet minimalističnih nakupovalnih odločitev. Tudi nekateri ustvarjalci se zatekajo za pobegi v svet, ki ga ni bilo, ga ni in ga ne bo! Padajo v brezna razpetosti med tam in zgodovino – med tu in onkraj.

Navigacija umetnika je vektorialna in je določena z absolutno vrednostjo in snovjo. Odvisna je od smeri, kot je na kratko opisan vektor v leksikonu. Duh skupin, sile delovanja, lastnosti in pospeški jakosti polja, kvaliteta osebnosti – snovi, določajo absolutno vrednost in smer. Strokovnjaki pravijo, da je naš čas tako naporen, da ga lahko primerjamo le z zgodovinskim časom prehoda Krede v Terciar, ko je prišlo do vsesplošnega izumrtja. Mogoče se evlucijska dogajanja zgodovine reflektirajo v vsakem bitju, ki podoživlja spremembe in morda soustvarja zakone po katerih posameznik zori in modri.

Morda nam je Mom s svojo vizijo in izrazom izvabil notranje premike v mislih in novo gledišče ter umevanje tako umetnosti kot življenja.

V Ljubljani, 4. 12. 2011

EPILOG

ARCTICAE HORULAE SUCCISIVAE

Evforični nagovor Rudolfa Maistra v veliki Kazinski dvorani v Mariboru leta 1919, poln pesniških metafor, se že v samem uvodu identificira kot prosvetljenski utirjevalec poti in prostora novi dobi, novemu življenju, duševnemu preobratu, v bistvu navezan predvsem na narodno buditeljski značaj, na novo čutenje pravkar nastajajoče nove domovine ob jutranji zarji, »jugoslovanskega solnca«. V tem državotvornem zanosu se naslanja na metaforično opevano »bogastvo tukajšnje krajine, ki kot da kar sama ponuja roko pesniku, slikarju, naj le vzame darove njene lepote in jih prenese v svoje pesmi in slike«.

Tovrstno pojmovanje se v prvi vrsti navezuje na podobo-tvorno opisovanje naravnih lepot, kar je v času, ko Maister to izreka, v svetovnem merilu že presežena kategorija. Leta 1915, torej štiri leta pred prvo razstavo v Mariboru, je Kazimir Malevič že naslikal *Črn kvadrat na belem polju*, s čimer je zaključil zgodbo klasičnega podobo-tvornega slikarstva, hkrati pa določil v likovno teoretskem pogledu začetno točko ,nič', kar bi v prevodu v dandanašnje razumevanje digitalne tehnologije pomenilo definicijo osnovnega gradnika vsega vizualnega — ,digitalnega bita'. Vendar pa je sam princip bitne zasnove povezan s principom tkanja, kar poenostavljeno pomeni, da se je bitna logika razvijala vzporedno s prvimi koraki nastajanja tkanin oz. tkanja v daljni prazgodovini. V principu torej nič novega, a v tehnološkem smislu je digitalizacija, korak prelomno revolucionarnega značaja!

Razvoj likovne misli v odnosu do motivike in s tem povezane ustvarjalnosti poteka podobno kot požar na travniku, ki se širi koncentrično, vedno na nova področja in predvsem tam, kjer katarze skozi ogenj še ni bilo. Zato je v likovni ustvarjalnosti prisotna vedno neka revolucionarnost, drzno iskanje novega, pogosto senzacionalnega in pri tem odklanjanje od že prežvečenega *déjà vu*, torej že konzumiranega. Pri iskrenem ustvarjalnem procesu gre v neki fazi vedno

za katarzo, preseganje že doseženega, za preseganje samega sebe. A pri tem procesu je po navadi prisotno tudi neke vrste nezadovoljstvo z doseženim, saj se venomer na novo pojavlja občutek, da se da še več in bolje. Pač v slogu Sizifove mantre!

A tako kot se širijo ciklično ponavljajoči požari na travnikih sveta, se ciklično širijo tudi ideje likovnega prosvetljenstva. Na različnih koncih sveta so prisotni hkrati vsi razvojni stadiji likovnega zorenja, kot so v biološkem pogledu prisotne vse razvojne stopnje organizmov, ki so pripeljali do dandanašnjega človeka. Hkrati lahko torej opazujemo v družbi pri različnih skupinah, različne razvojne stopnje obravnave likovnih tematik — od vseh stopenj podobo-tvornosti pa vse do abstraktne abstrakcije. In te razpodelitve po razvojnih stopnjah akademska izobrazba ne more preseči.

O nasploh prvi razstavi v zgodovini Maribora je poročal časopis Tabor 10. 12. 1920, v svojem prvem letniku, številki 87, pod naslovom Kultura in umetnost. Otvoritev I. umetniške razstave.

Dogodek je bil okvirno opisan:

»V sredo ob 10. uri je bila otvorjena v zgornjih prostorih Oficirskega doma I. umetniška razstava v Mariboru. Pred otvoritvijo je imel v okrašenih koncertni dvorani g. general Maister kot predsednik, slavnosten, govor pred povabljenim občinstvom. V govoru je orisal z vnesenimi besedami ono bujno prosvetno in kulturno življenje, ki je pričelo kleti v prej tako zaspanem Mariboru po osvobojenju. Dobili smo že mnogo kulturnih in umetniških ustanov, zdaj končno pa tudi prvo umetniško razstavo, ki ni samo prva, odkar smo mi tu gospodarji, ampak sploh prva, odkar Maribor obstoji...«

□ □ □ POŠTINA PAVŠALIRANA □ □ □

TABOR

Posamezna številka:
1 krono.

TABOR letnik, vsak dan, razven nedelje in prazniki, ob 10. uri v 4. namizni številki dneva ter vsakega sobotnega 170 k., polletna 50 k., letno 100 k., mesечно 15 k., karneti po dogovoru. Pri vsaki naročnici pošiljamo objavi pogost.

Naroč. na vsi opreli "TABOR", MARIBOR, Jurčičeva ulica št. 6.

Posamezna številka:
1 krono.

VRHOPISNO se nahaja v Mariboru, Jurčičeva ul. št. 6, I. nadstropje. Tiskaln. delavnica št. 278.

UPRILAVA se nahaja v Jurčičevi ulici št. 4, vrhoviški delavnica. Telefon št. 29. Ubiš posteljsko-karavani št. 11.797.

Ne naročilo brez denarja in ne vrata. — Zadržati se ne smejo.

Leto: I. Maribor, petek 10. decembra 1920 Številka: 87.

Maribor, 10. decembra 1920.

TABOR

Stran 3.

Kultura in umetnost.

† **Otvoritev I. umetniške razstave.** V sredo ob 10. uri je bila otvorjena v zgornjih prostorih Ogrskega doma I. umetniška razstava v Mariboru. Pred otvoritvijo je imel v okrašenih koncertni dvorani g. general Maister kot predsednik slavnosten govor pred povabljenim občinstvom. V govoru je orisal z vznešenimi besedami ono bujno prosvetno in kulturno življenje, ki je pričelo kiliti v prej tako zaspanem Mariboru po osvobojenju. Dobili smo že mnogo kulturnih in umetniških ustanov, zdaj končno pa tudi prvo umetniško razstavo, ki ni samo prva odkar smo mi tu gospodarji, ampak sploh prva, odkar Maribor obstoji. Za tem je očitral zasluge g. profesorja Čotiča, ki je duševni oče te razstave: končno pa nas je seznanil z glavnimi umetniki, ki so na razstavi zastopani. Po njegovem govoru so si povabljeni gosti kot prvi ogledali raz-

stavo, na kar je bila izročena splošnemu dostopu. Razstava vsebuje 184 slik in kipov, samih stajerskih, ali vsaj na bivšem Stajerskem živečih umetnikov. Med razstavitelji je nekaj akademikov, ostali pa so diletanti. Med razstavljenimi slikami se nahaja nekaj res pravih umetnin. Razstavili so: Egon Baumgartner 13 slik, Karol Coronini 4 slike, Ifigenija Cozzi 4 slike, Viktor Cotič 6 slik, Rajmund Hamböck 4 slike, Ljudmila Janovska 10 slik, Ivan Karlovič-Janovski 24 slik, Tomaž Janžekovič 2 slike, Hedvika Kiffmann 2 slike, Erna Bros-Klein 4 slike, Stelán Kobylanski 1 sliko, Ivan Kos 7 st., Franc Krajnc 2 slike, Speca Mladič 6 slik, Ivan Napotnik 4 slike, Rita Passini 3 slike, Josip Peteln 4 slike, O. Pistor 16 slik, Violetta Rosmanit 5 slik, Mirko Sadar 1 sliko, A. Seebacher 1 sliko, Vera Simonič-Blumenau 6 slik, Franjo Stiplovsček 7 slik, Avgusta Santel 11 slik, Nande Vidmar 8 slik, Jože Vokac 3 slike, Josip Tscharre 23 slik ter Ivan Zabota

2 slike. Med mladimi, ki komaj nastopajo umetniško pot, sta najjačja talente brez dvomno Franjo Stiplovsček ter Nande Vidmar. Razstavo vodi odbor sestavljen iz g. gen. Maistra kot predsednika, rav. dr. Tomiška kot podpredsednika, Fr. Stiplovska kot tajnika, Fr. Kranjca kot blagajnika ter ge. Ašičeve, g. V. Čobca, g. Graselija, g. dr. Leskovarja, g. Rob. Poharja ter g. rav. Tomana kot odbornikov. Razstava je odprta posebnikom ob delavnikih od 9.—14. ure, ob nedeljah in praznikih pa od 9.—12. ter 13.—15. ure.

† **Brzjavni pozdravi I. umetniški razstavi.** Otvoritev I. umetniške razstave v Mariboru so pozdravili brzjavno akad. slikar Sternen v imenu slov. up. umetnikov v Ljubljani, Klub up. umetnikov „Sava“ v Ljubljani ter Rusica in Vavpotič v imenu up. umetnikov v Zagrebu in ostali Jugoslaviji.

Pričujoči dokument je sestavljen iz relevantnih izrezkov slabe faksimilne kopije časnika Tabor. Izrezki se nanašajo samo na otvoritev I. umetniške razstave v Mariboru, skupaj z brzjavnimi pozdravi.

Kakšen vseslovenski in celo vse jugoslovanski pomen je imela takratna otvoritev I. umetniške razstave v Mariboru, kažejo *„Brzjavni pozdravi“*.

Poročevalec poudari, da je ta razstava v Mariboru do tedaj nasploh prva njegovi v celotni zgodovini, poleg tega pa jo omenja v primerjavi s kulturno umetniškimi ustanovami!? Taka dikcija v bistvu povzema najbrž eno izmed želja likovnih ustvarjalcev tedanjega časa, da pridobijo trajno institucijo likovne umetnosti (Likovni paviljon), kar se zgodi po mnogih poizkusih in naporih šele čez 35 let. A k tej izvorni ideji se še povrnemo.

Kar je še v tem zapisu vredno omembe, je prostodušno razmejevanje ustvarjalcev na akademsko izobražene in na ljubiteljsko-amaterske ustvarjalce, ki jih poimenuje kar 'diletante', a hkrati benevolentno deli vrednostne sodbe o res pravih umetninah. Če pri tem zanemarimo nerazvidne kriterije po katerih poročevalec sodi kaj so res prava umetniška dela in kaj ne, je tako samoumevno stališče očitno odsev osebnih preferenc in takratnih splošnih razmer v pojmovanju in vrednotenju umetniškega.

Pri tej ugotovitvi je prav tako zelo indikativna samoumevnost, da so vsi ustvarjalci, tako akademski kot amaterski, izenačeni pri možnostih razstavljanja. Ta logika je veljala celo nekaj let po ustanovitvi Umetnostne galerije Maribor in sicer tako dolgo, dokler se niso uveljavila strožja selektivna merila stroke. A tudi pri tem moramo biti previdno zadržani: likovna ustvarjalnost namreč temelji do neke razvojne stopnje na naravni sposobnosti vsakogar, da se likovno izrazi. Iz lastnih izkušenj sem se namreč mnogokrat prepričal, da močne ideje in vizije po navadi nosijo v sebi toliko energije, da se lahko z našo lastno vnemo nad njimi, tudi realizirajo! Do kakšne mere in kvalitete, je pa seveda odvisno potem tudi od naravne likovne spretnosti, izmojstrene veščine, nato pa še od naučenih znanj, razumevanja likovnega jezika, njegove gramatike itd.

Pri realizaciji idej je drugotnega pomena vprašanje kvalitete realizacije, čeprav da ta potem nek trajni pečat stvaritvi. A najpogosteje je prav ta okorna primarnost pri izvedbi, ta nenarejenost, naivnost, ekspresivni nagon s pomanjkanjem veščine

in spretnosti, tisto, kar da samemu delu pečat prepričljivosti, avtentične pristnosti, nepotvorjene prostodušnosti. Take zapise in zarise lahko v tako prvinski obliki praviloma srečamo dandanes po stenskih ,zapisih in zarisih' v moških WC-jih v manj uglednih lokalih ali javnih zgradbah, kot so npr.: srednje šole, fakultete, menze itd., medtem ko se je po stenah zgradb postranskih ulic mest in velemest ter po vagonih vlakov in metrojev razvila prava ,kultura' grafitarstva, tako da imamo danes v tem pogledu že vrsto eminentnih, vrhunskih ustvarjalcev, kot sta v svetovnem merilu znana Keith Haring ali Banksy, v Mariboru pa morda Teoson in Veli&Amos.

V splošnem pogledu razpolaga likovna ustvarjalnost množico artefaktov precej starejšega datuma, kot ostale oblike izražanja. Po različnih skalnih stenah in jamah so se do dandanes ohranile risbe in slikarije, stare tudi preko 40.000 let! Gre torej za nek likovni prajezik, ki se je v naših genih ohranjal na tej primarni ravni vse do dandanes.

Tako ni nič nenavadnega, da nekdo – sicer povsem likovno neizobražen – v svojih predstavah in specifičnih življenjskih razmerah ustvari presunljivo likovne izpovedi in artefakte. V našem okolju je tak eksemplaričen primer Jože Tisnikar, ki je svoje službeno delo v moreči prosekturi bil skoraj prisiljen terapevtsko kompenzirati s slikarskim izpovedovanjem, sicer je vprašanje kako bi ob taki duhamorni službi lahko sploh preživel.

Za Adolfa Hitlerja je znano, da je pred več kot sto leti začel sprva kot slikar, ki se je želel vpisati na dunajsko Akademijo, kjer je opravljal profesuro tudi naš arhitekt Maks Fabianni. Pred tem je namreč Adolf nekaj mesecev delal v biroju našega arhitekta in ko se je želel vpisati na Akademijo, mu je prav Fabianni to prepredil, ker ga je v času prakse v njegovem biroju najbrž dodobra spoznal in ocenil, da ni primeren za Akademijo. Iz te zgodbe izvira metaforična aporija: če bi Hitler končal akademijo, najbrž ne bi razvil tako monstrozno deviantne osebnosti in za to nosi najbrž del odgovornosti tudi naš Fabianni?!

Morda je pomembno omeniti še eno dejstvo v zvezi z generalom Maistrom, ki se je po osvoboditvi delov severovzhodne Slovenije skupaj z Mariborom, nemudoma lotil še promocije likovne ustvarjalnosti v tem okolju. Tu se moramo vprašati, zakaj? Maister je bil v prvi vrsti vojak, hkrati pa še ljubiteljski pesnik in slikar. Očitno se je zavedal, da vojska potrebuje

simbolno formo identitete za samozavest itd. Vojaška simbolika je vedno in povsod do vseh podrobnosti formalizirana ter zato tudi nujno dogmatska in mimo teh postulatov niti ne more. In prav zato mora vojska že na samem začetku formiranja vedeti na katere kulturne vzorce se bo naslanjala. Prav teh dilem o državo-tvornem pa tudi mesto-tvornem pomenu likovne kulture in kulture nasploh, si je bil general Maister očitno povsem v svesti.

SINTAGMA O MUŠICI IN SLONU

Če je v slonovih organih udeleženo na milijarde celic za opravljanje določene vitalne funkcije, je za to pri mušici zadolženih morda le par ali poenostavljeno rečeno vsaj ena celica. In oba organa morata delovati za preživetje organizma, tako pri slonu, kot mušici. Analogno tej sintagmi lahko primerjamo Slovenijo s Kitajsko ali Ameriko, Maribor s svetovnimi velemesti. Množica uspešnih posameznikov iz Slovenije in prav tako iz Maribora, ki delujejo na svetovni ravni, je neprimerljiva z omenjenimi velikimi, ali državami ali predmestji velemest. Kot da obstaja formula o obratnem sorazmerju: malo je več – veliko je manj!

MARIBOR – S POTENCIALI MAISTROVEGA DUHA!

Glede na stoletni odmik od prvih ključnih korakov generala Rudolfa Maistra v smeri kultiviranja lastnega okolja skozi likovno kulturo in kulturo nasploh ter skozi profil samega, z ljubeznijo do kulture obdarjenega, generala, se lahko vprašamo, kaj vse bi še lahko v današnjem času predstavljalo nadaljevanje njegove prvotne ideje in sedaj dediščine?

Slovenija kot majhna dežela v vojaškem pogledu ne more imeti kakršnihkoli osvajalnih ambicij, tako da postavljanje z orožjem nima posebnega smisla. Da smo pa bili kot narodna skupnost vedno sposobni organizirati in upreti se okupatorjem, je pa že tudi nedvoumno preverjeno in dokazano. Hitro lahko ugotovimo, da se v modernih družbah dandanes bijejo bitke za osvajanje vplivnih področij in duhovno prevlado, tudi ali predvsem s kulturo. V tem pogledu pa Slovenija v ničemer ne zaostaja za velikimi, morda bi celo lahko ugotovili, da smo glede na število prebivalcev v mnogih disciplinah kar med svetovnimi prvaki. Slovenija predstavlja v primerjavi

z množico velemest po svetu komaj kako manjše predmestje, po svojem duhovnem in kulturnem kapitalu pa se lahko kosamo celo z množico bistveno večjih dežel in držav, kot je naša!

Podobno paralelo bi lahko potegnili tudi za Maribor. Načeloma je po svetu tako majhnih mest z okoli sto tisoč prebivalci brez števila, a to kar v resnici to okolje premore v slovenskem in svetovnem merilu, je izjemna bera pomembnih posameznikov. V svetovne vrhove segajo, npr.: Herman Potočnik – Noordung, Nikola Tesla, admiral Wilhelm von Tegetthoff, Zoran Mušič, Drago Jančar, Ondina Otta Klasinc, Valentina Turcu, Anton Bogov, Edvard Klug, dr. Matjaž Korman, Robert Lešnik, Boris Rozmarin, Tomaž Pandur itd., na slovenski ravni pa je ta spisek še precej daljši, npr.: general Rudolf Maister, Slavko Tihec, Rudolf Kotnik, Marlenka Stupica, Tone Partljič, Polde Bibič, Arnold Tovornik, Janez Lotrič, Kajetan Kovič, Gregor Strniša, Svetlana Makarovič, Zoran Predin, itd.

Skratka, ni velikih dvomov, da bi bila za Maribor ustanovitev velikega Muzeja Rudolfa Maistra (MRM) idealna in dolgoročna rešitev. In kje? Zagotovo je najelitnejša in po kvadraturi največja zgradba, z urejenim parkovnim okoljem, primernim tudi za večje kiparske postavitve v zunanjem parkovnem okolju, kar sama Kadetnica Rudolfa Maistra! Svetovljanski Dunaj ali Amsterdam bi tako priložnost zagotovo vzela v obzir. In s to idejo se naj zastavi tudi dolgoročna vizija za njeno uresničitev.

Če so si pred stoletjem, torej na samem začetku, zamislili umetniški paviljon po vzoru Jakopičevega paviljona v Ljubljani, ki ga je zasnoval arhitekt Maks Fabianni, so dandanes take dimenzije tovrstnih objektov prav gotovo preskromne. Obstoječa Kadetnica, za mariborske razmere ena večjih zgodovinskih zgradb, nima v trenutni rabi pravega pomena in funkcije za Maribor glede na njeno velikost, pozicijo itd. Njena tradicionalna zgodovinsko-vojaška raba in namembnost je najbrž že davno izčrpana. V taki mogočni zgradbi bi dandanes predstavljala bisveno učinkovitejšo orožje in sodobno strategijo z doktrino s kulturo povezanih in utemeljenih vsebin. V slogu Maistrove logike in doktrine, bi lahko v mirnodobnem času knjiga postala naša puška, likovne umetnosti naši topovi in kasarna Rudolfa Maistra Muzejska trdnjava v evropskem prostoru! To bi bila po Maistrovem simbolnem izročilu najbrž tudi edina prava in opravičljiva dolgoročna rešitev in strateški načrt preureditve vojaških kapacitet v kulturno-umetniške

vsebine sredi našega mesta. Iz trde in okorne vojaške v mehko, kultivirano kultivacijsko doktrino. Mimogrede – bojazen, da Kadetnica ni povsem v centru mesta, ni nikakršen argument. Na primer Galerija Božidar Jakac v gradu Kostanjevica na Krki prav tako ni sredi kakega mestnega okolja, a je postal s svojim kvalitetnim programom nepogrešljiva kulturna piramida Slovenije. Trenutna lokacija s kompleksom vojaških zgradb sredi Maribora predstavlja torej za naše mesto v bodočnosti izjemen potencial in to bi bilo dobro na ravni mestnih načrtovalcev čim prej ozvestiti!

Z ustanovitvijo Muzeja Rudolfa Maistra, bi se v tako veliki zgradbi lahko razrešili tudi problemi depojev, ki so v trenutnih razmerah in potrebah UGM, že desetletja kritični.

A če se povrnemo k Maistrovi doktrini obstanka skozi kulturo, kaj bi naj to na današnji stopnji razvoja, ko imamo samostojno državo, vpeto v EU skupnost, lahko pomenilo, oziroma predstavljalo? Kako bi lahko razmišljala taka večplastna osebnost antagonističnih nasprotij, kot je Rudolf Maister - vojak in umetnik? Ta kombinacija nudi pravzaprav izjemne priložnosti za Maribor in za Slovenijo, ki zaradi svoje relativne majhnosti lahko uporabi kombinirane pragmatične modele, ki v velikih sistemih ne bi imeli smisla. V relativni majhnosti bi bilo organizacijsko smiselno povezati galerijske institucije z vojaškimi. Če vzamemo za primer depoje, ki so ključnega pomena za ohranjanje kulturne dediščine, na čemer stoji in pade Slovenska samobitnost, identiteta, kultura itd., je to za vojsko smiselna in častna funkcija, čuvati narodovo dediščino! In to zna vojska zagotovo po striktnem izvajanju pravil tovrstnih služb, zanesljivo najbolje. Galerijske institucije pa dajejo sami dejavnosti smisel in pomen. Po Maistrovi logiki in naklonjenosti likovni ustvarjalnosti, kakor tudi poeziji, bi lahko izrabili katalizatorsko vlogo njegovega duha pri povezovanju vojaških funkcij s kulturnimi. In taka rešitev bi najbrž predstavljala v svetovnem pogledu svojevrstni unikum, a to enkratno priložnost ima prav Maribor v svoji perspektivi na dlani.

Če smo od prvih želja, zamisli in načrtov za likovni salon čakali 35 let do njegove realizacije z UGM, lahko upamo, da se bo ta čas do udejanjanja predložene ideje v novi dobi vsaj razpolovil. Medtem je Dunajsko društvo likovnih umetnic in umetnikov letos (2020) ustanovilo Albertino Modern!?! Nekdanji oficirski klub je dandanes Kazinska dvorana SNG Maribor!

KATERE POVEZAVE IZVIRAJO IZ KLASIČNIH LIKOVNIH DISCIPLIN Z NOVODOBNIMI?

Iz klasičnih disciplin in diseminacije njenih znanj, veščin, metodologij, principov, se razvijajo obstranske discipline, ki participirajo v pragmatičnih aplikacijah v najširši mogoči paleti. Naj za primer navedem samo primer znaka za ‚vijole‘, ki sem ga oblikoval kot stranski produkt ob moji osnovni dejavnosti pred tremi desetletji: koliko produktivnih izpeljav in identitetnih učinkov izvira le iz enega samcatega znaka za nogometni klub s katerim se že vsa ta desetletja identificira množica Mariborčanov?

In teh disciplin, od grafičnega in industrijskega oblikovanja, kostumografije, scenografije, lutkarstva, ilustracije, stripa, karikature, fotografije, videa, filma, pa vse do novodobnih instalacij, performansov, grafitov in vseh vrst spletnih aplikacij, platform itd., itd. ki temeljijo na likovnosti, je vsak dan več. Z novimi tehnologijami se pa vsakodnevno odpirajo nova polja uporabe, o katerih se nam v tem trenutku še ne sanja. Pomislimo le na svetovni uspeh preproste aplikacije ‚Talking Tom‘, katerega avtor izvira iz Mariborskega (univerzitetnega) okolja, hkrati pa aplikacija temelji na ilustraciji, ki je v Sloveniji na zavirljivi, svetovni ravni. Dandanes se namreč vsak produkt manifestira skozi podobo in bogatenje likovne vzgoje ter izobraževanja zagotovo prispeva k višji ravni likovne pismenosti in je s tem v podporo vsesplošni kreativnosti na zelo različnih področjih družbene produkcije. Poslovni fenomen svetovnih razsežnosti, ‚Talking Tom‘, predstavlja v bistvu posredno celovit slovenski produkt, a se pri tem ne zavedamo dovolj, da temelji tudi na visoki kulturi slovenske ilustracije. Za takim razvojem stojijo desetletja izobraževalnega sistema na likovnem področju! ‚Talking Tom‘ je torej tudi produkt visoke slovenske likovne kulture in ne ameriške, kitajske ali katerekoli druge.

Likovna ustvarjalnost je prav v Mariboru pustila neizbrisne sledi v najširšem možnem smislu:

- iz Mariborskega šolskega in kulturnega okolja izvira Robert Lešnik, glavni direktor dizajna Mercedesovih vozil - v tem pogledu na svetu ne obstaja kak bistveno višji položaj!

- Iz Mariborskega kulturnega okolja izvira Dr. Matjaž Korman, vodja razvoja vseh tipov vozil in inovacij pri koncernu Audi AG. Na predstavitvi na FS, leta 2019,

je izjavil, da ga je prav to kulturno okolje in prav ta šolski sistem omogočil, da je prišel do enega izmed svetovnih vrhov v avtomobilski industriji!

- Iz Mariborskega kulturnega okolja izvira sedaj že pokojni Boris Rozmarin, arhitekt. Zaposlen je bil v Münchenski centrali BMW, kjer je koncipiral BMW avtosalone po vsej Nemčiji in EU!

- Iz Mariborskega kulturnega okolja izvira sedaj že pokojni Tomaž Pandur, ki si ga brez likovno dizajnerske komponente niti ne moremo zamišljati: na likovnosti je njegov teater definiran, sicer ga ni!

Spisek ustvarjalcev iz našega kulturnega okolja s tem še nikakor ni zaključen, a je že dovolj simptomatičen, da nas že samo po teh par primerih lahko nedvomno umesti med same svetovne vrhove.

Z RISBO DO NAJGLOBLJEGA RAZUMEVANJA PROBLEMOV

V najbolj primarnem in prvinskem smislu spada likovno, oblikovno ustvarjanje, izražanje, delovanje, manifestiranje, med najstarejše komunikacijske oblike. Po mnogih izjemnih najdbah, tako risb na stenah prazgodovinskih jam in izdelanih uporabnih kot votivnih predmetov, lahko sklepamo, da je likovno ustvarjanje razreševalo, tako kot še dandanes, podobne probleme, ki jih z besedami najpogosteje ni mogoče opisati, a si jih lahko pojasnimo z risbo. Risba omogoča obravnavo kompleksnejših problemov. Znani sintagmi o slikah (risbah), ki povedo več kot tisoč besed, lahko dodamo logično nadaljevanje, da en predmet pove več kot tisoč slik ali risb. To logično zaporedje govori o stopnjevanju kompleksnosti ob vsaki dodatni dimenziji. Na primer:

a. Miselne predstave v možganih, sanje in vse kar lahko počnemo z notranjim jezikom - ‚možganščino‘ (po S. Pinkerju), poteka v časovno prostorski singularnosti, kjer si je mogoče popolnoma vse zamisliti, a vse to se odvija s tako naglico in gostoto, da si tega ni mogoče na noben do sedaj znan način v celovitosti zabeležiti, opisati, posneti. Gre za kompleksne ‚filmske kolaže in predstave‘, ki se odvijajo in plastijo v brezčasni hitrosti, torej brez prostorskih in časovnih ovir.

b. Petje, glasba in govor so že vezani na enodimenzionalno raven linearne komunikacije, ki jo lahko dojamemo, absolviramo le v konstelaciji časovne komponente;

c. Risbe in slike spadajo na dvodimenzionalno raven površinske komunikacije, ki je vedno v modusu iluzije;

d. Vsa trirazsežna predmetnost (tudi skulpture in arhitektura) z vso živo in neživo naravo pa spadajo v popolno tridimenzionalno raven, kar predstavlja polnokrvno prostorsko realnost in resničnost.

Zakaj so omenjene dimenzije tako pomembne? Ker je okoli njih precej nejasnosti prav v zvezi z likovno ustvarjalnostjo, ki je vezana na eni strani na poznavanje gramatikalnih zakonitosti likovnega jezika in na obvladovanje vrste metodologij in veščin, na drugi strani pa soočena z vrsto različnih materialov in njihovo upornostjo, ki z dimenzijami eksponentno narašča v vseh pogledih.

In risba predstavlja neposredno vez med eno- in dvo-dimenzionalno ravniyo dojemanja sveta ter tretjo dimenzijo kot realnostjo. Risba predstavlja najbolj poglobljeno pot k razumevanju kompleksnih in zapletenih problematik, saj sodelujejo pri risanju poleg oči in možganov, ki kontrolirajo zarisano, še vse celice, mišice, živci itd., na povezavi od možganskih centrov pa vse do pisala v roki. Risanje z roko aktivira celotni splet različnih organov in funkcij, od fizične, čutne, umsko podzavestne, razumsko zavestne, do vseh psiholoških podstati in stanj v enovito izkušnjo, neprimerljivo z ničemer drugim. Zato je risanje v bistvu tako temeljno opazovalni, spoznavalni, pojasnjevalni, komunikacijski, spominski itd., proces. In najprej komunikacija s samim seboj, nato z zunanjim svetom, z drugimi itd.

Če pogledamo še primerjalno skozi vidik izobraževanja: za gramatično pravilno obvladovanje maternega jezika - torej govora, pisanja, branja ali matematike, kot univerzalnega meta jezika - je potrebno dolgotrajno osnovno- in srednje-šolsko izobraževanje, za višje ravni pa visokošolsko. Likovni jezik, ki je prav tako univerzalne narave, se prakticira le v predšolskih in nato še na nižjih osnovnošolskih ravneh na precej preprosti ravni, v nadgradnji pa se v izobraževalnih kurikulumih že povsem izgubi zagon, pomen in smisel za sistemsko umeščenost tovrstnih znanj, metodologij in veščin.

Deloma je tako stanje razumljivo, ker so metodologije za poučevanje likovne gramatike precej zahtevne in še ne dovolj učinkovito razvite. V delu, ki je vezan na barve pa je to področje izjemno razvejano in kompleksno. Šele v zadnjih desetletjih prinaša

razvoj na številnih znanstvenih področjih množico spoznanj, ki pa še niso prirejena do te mere, da bi jih bilo enostavno vpeljati na enovit način v osnovno, srednje in visoko-šolsko izobraževanje. Barve so namreč neposredno povezane z jezikom čustev (to je še potrebno natančneje definirati in kanonizirati), kar še dodatno zakomplicira enovitost metodologij v izobraževanju. V prihajajočih letih pa lahko z gotovostjo pričakujemo na tem področju razcvet sodobnih metod izobraževanja, ki ga dovolj razvita računalniška tehnologija šele omogoča. Računalniško okolje namreč omogoča natančno definiranje barv in s tem njihovo ponovljivost, kar je predpogoj za objektivno, nepopačeno komuniciranje in nato vzpostavitev gramatikalnih pravil barvnega jezika. Računalnik predstavlja dandanes reprodukcijsko orodje za barve, kot je pred petsto leti predstavljal Gutenbergov tiskarski stroj – reprodukcijsko orodje za lingvistiko in na tej podlagi skozi knjige omogočil razširjanje znanja, razvoj vseh vrst izobraževanja itd.

PINCETNI PRIJEM

V času razcveta vizualnih komunikacij je še posebej pomembno, da ponovno utemeljimo pomen likovno raziskovalne ustvarjalnosti v naši družbi ter jo glede na vse splošne trende degradacije v zadnjih desetletjih, ponovno tvorno postavimo v družbeni mehanizem. Likovna ustvarjalnost, ki primarno temelji na risanju, predstavlja organsko poglobljeno soočanje s problematikami, ki jih sicer ni mogoče opisati z besedami. Vsa ta znanja in veščine povezane z risanjem predstavljajo osnovo za kakršnokoli načrtovanje kompleksnejših mehanizmov, na čemer temelji tako množica proizvodnih dejavnosti in industrij, kakor tudi na primer medicina.

Zaradi pomanjkanja tovrstnih znanj in veščin peša v sodobni kirurgiji t.i. *'pincetni prijem'*, torej sposobnost natančne manipulacije z operacijskimi orodji.

Prav tako lahko povzamem izkušnje, vezane na opuščanje klasičnih risarskih metod in predmetov, zamenjanih z novimi računalniškimi 3D tehnologijami ustvarjanja na študijskih programih strojništva in arhitekture. A kaj kmalu se je izkazalo, da se je kreativna sposobnost študentov brez risarskih predznanj in veščin znatno zmanjšala. Šele nato se je ozavestila potreba po nujnosti obvladovanja klasičnega risanja, saj se vsaka zamisel najprej odvij v komunikaciji s samim

seboj, nato z drugimi. In risanje predstavlja osnovno komunikacijsko orodje pri tehničnih poklicih, zato je zmotno mišljenje, da lahko sodobna tehnologija nadomesti celovito fizično, duhovno, emocionalno, psihološko, itd., itd., izkušnjo klasičnega risanja.

LIKOVNI PEDAGOGI – SPREGLEDAN POMEN IZOBRAŽEVANJA

Na eni strani so bili v Mariboru likovniki tisti, ki so skozi formalno šolsko izobraževanje kultivirali generacije mariborske mladine, na drugi strani so pa mimo šolskih okvirov izobraževali tudi nadarjene likovne ustvarjalce vseh generacij. V bistvu se ta model nesistemskega prenašanja likovnih znanj na ljubiteljske in amaterske ustvarjalce odvija še dandanes. S tem, da je paradoks še poglobljen: ljubiteljska dejavnost je v našem okolju sistemsko relativno odlično podprta, medtem ko so izobraženi učitelji, mentorji preprosto izpuščeni iz te sistemske podpore. Ta anomalija je pravzaprav prešla že kar v navado, oziroma se je sistemsko ‚uzakonila‘, kar zagotovo ni prav in jo bo potrebno v bodoče odpraviti. Najpogosteje gre za to, da so likovni ustvarjalci tako predani svojemu delu, zaljubljeni in ponosni na svoje znanje in veščine, da jih z veseljem prenašajo na mlajše generacije, v zadnjih desetletjih pa tudi na naraščajočo množico starejših. In prav zaradi tega njihovega lastnega veselja in splošne družbene slepote do njihove vloge, je postala ta dobrodelnost kar nekako samoumevna, kot ‚božji dar‘, češ, saj delajo v lastno veselje.

Delovanje likovnikov v Mariboru ima tudi daljnosežne posledice v smislu členitve v razvoju in širjenju disciplin, ki temeljijo na likovnosti in to od grafičnega in industrijskega oblikovanja, kostumografije, scenografije, lutkarstva, ilustracije, stripa, karikature, fotografije, videa, filma pa vse do instalacij, performansov, grafitov in vseh novodobnih vrst spletnih aplikacij, platform ter na sploh množice raznovrstnih vizualnih komunikacij.

Pri tako naglem razvoju vseh vrst vizualnih komunikacij pa smo iznenada trčili ob nekakšen zvočni zid, kjer se kar naenkrat pojavi cepljenje ključne discipline na pojma vizualno in likovno, s tem da se pojem likovno vse pogosteje opušča. O tem je napisal odlično razpravo dr. Jožef Muhovič v tej monografiji. Ta nova cepitev ima globlje posledice, kot bi si lahko mislili. Vizualno predstavlja dejansko

prav vse kar vidimo. Likovnost pa je vedno vezana na likovno gramatiko, znanja in pripadajoče veščine. V nekaterih novodobnih praksah, kjer se zliva skupaj več raznorodnih disciplin, prežetih po večini s konceptualnostjo, se likovni vidik že povsem izpušča, izgublja, tako dobesedno kot formalno, saj jo izvajajo pogosto povsem likovno neizobraženi, vendar pa ti koristijo polje likovne ustvarjalnosti za promocijo svojih konceptualnih projektov, ki jih najpogosteje poimenujejo kar ‚vizualna umetnost‘. Ta trend predstavlja zanimiv simptom v smeri dematerializacije, ki se odvija že nekaj časa na več ravneh. V splošnem je sama narava računalniške tehnologije usmerjena skozi digitalizacijo v dematerializacijo. Če le pomislimo kakšna množica naprav je nekdanj obstajala v mehanskih, fizičnih oblikah (npr.: tipkalni stroj, telefon, kalkulator, fotoaparati itd., itd.), ki se dandanes najdejo v naboru malega mobilnika? Da ne bo nesporazuma, tudi avtomobili so dandanes proizvod digitalizacije. Vsak njihov del je najprej digitalno zasnovan, preizkušen, šele nato pa izdelan po enem izmed izdelovalnih postopkov. Če povzamem, ni dvoma v katero smer gredo trendi, a kaj to prinaša s sabo nam pa še ni povsem jasno.

Morda si lahko nekoliko pomagamo z analogijo iz pred dva tisoč let, ko se je v času Grško-Rimskega obdobja visoko razvita kultura dvo- in tri-razsežnega (risanja, slikanja, kiparstva, arhitekture) v nekaj stoletjih postopoma preoblikovala skozi duhovno preobrazbo v sploščenost vseh dimenzij pod okriljem institucionalizirane krščanske verske doktrine. Tako so se potem za več kot tisočletje pozabila vsa ta visokotehnološka znanja tistega časa, povezana z likovno kulturo, metodologijo likovne ustvarjalnosti, množico veščin, znanj in orodij ter s tem povezane tehnološke tradicije. Morda še analogija z dandanašnjimi trendi na likovni sceni, kjer se prav tako odvija preobrazba skozi institucijsko doktrino. Ustvarjalcu, ki se promovira kot umetnik, lahko njegov status potrdi le stroka, njegovo realizacijo pa lahko omogoči le institucija. Pri tem se je pa potrebno zavedati, da nobena od institucij ni v funkciji, da bi razvijala ustvarjalne metode, razvijala orodja, veščine, raziskovala gramatikalne zakonitosti v likovnem polju in vse kar spada v okvir predpogojev za kreativno likovno ustvarjalnost. Tako vloga institucij na področjih ustvarjalnosti v dolgoročnem pogledu prav tako pelje na pot odtujevanja od likovnosti in s tem v smeri dematerializacije.

SIMBOLIKA GROHARJEVE KAPELICE

Umetniški klub Grohar je za prvi nakup izbral sliko kapelice. Kapelica ima v simbolnem pogledu troje značilnosti: je arhitekturna stvaritev, vsebuje kiparske in slikarske artefakte ter je umeščena v naravni prostor. V bistvu predstavljajo kapelice mini galerije v naravnem okolju, z vlogo pomnika kulture in hkrati kot znaka kultivirane civiliziranosti.

KULTURA NEDVOMNO KULTIVIRA!

Likovna ustvarjalnost je skoraj v vsakem pogledu v funkciji kultiviranja in s tem bogatenja okolja, javnega in zasebnega. Kultivirano okolje posledično vpliva na vedenje uporabnikov in na ta način se mestna kultura postopoma bogati in dviga v omiko.

POMEN LIKOVNE USTVARJALNOSTI

V prvi vrsti gre za izjemno široko raziskovalno polje likovnih problematik in fenomenov, ki niso v fokusu formalnih institucij, organizacij itd., vendar se preko posameznikovih iniciativ, ki so običajno v funkciji zadovoljevanja povsem individualnih preferenc ali osebnih potreb, odkriva nekaj, kar po nobeni drugi poti ni mogoče odkriti. To so potenciali, ki se jih v času nastanka niti ne da umestiti, kaj šele razumeti. In kot vidimo iz zgodovine, je to kapital, ki slej ko prej obogati družbo. Družbo in njeno okolje produkti kulture, kultivirajo!

Likovna ustvarjalnost predstavlja hkrati tudi enega izmed ustvarjalnih stebrov nacionalne identitete, poleg manj ozaveščene funkcije likovnega izobraževanja širših množic pri razvijanju kreativne ustvarjalnosti – tako v mišljenju, kot v veččinah, ki omogočajo razvoj in podporo mnogoterih dejavnosti. Dandanes se namreč vsak produkt manifestira skozi podobo in bogatenje likovne vzgoje ter izobraževanja zagotovo prispeva k višji ravni likovne pismenosti in je s tem v podporo vsesplošni kreativnosti na zelo različnih področjih družbene produkcije.

MOŠKO-ŽENSKI PRINCIP

Pred sto leti je bil v vsej celovitosti, z Rudolfom Maistrom vred, prisoten moški princip delovanja, ki je pomenil osvajanje ozemelj s prevlado fizične, mestoma tudi nasilne moči, narodno buditeljski

značaj v fazi iskanja lastne identitete, torej v nacionalno emancipacijski fazi. Na likovnem področju so v pretežni večini prevladovali moški. Ob stoletnici pa že opažamo prevlado ženskega principa. Tako na ljubljanski akademiji študira že preko 95% ženske populacije, kar se opaža tudi v spreminjanju sestave članov v našem društvu pa tudi pri razstavnih dejavnostih itd. To so najbrž že posledice desetletnih procesov evolucije spolnih emancipacij.

ZAKAJ JE STOLETNICA POMEMBNA?

V Mariboru se je v širšem družbenem pogledu pričelo z organizirano likovno dejavnostjo šele leta 1919. Zakaj prav takrat na samem začetku, ob rojstvu prve oblike slovenske državnosti, skupaj s Hrvati in Srbi? Kakor so za vsak organizem značilne razvojne faze, so se novo nastajajočemu družbenemu organizmu neizogibno postavljala temeljna vprašanja: kdo in kaj smo, kam smo namenjeni itd. V teh prvih razvojnih fazah so ustvarjalci ključnega pomena, saj oblikujejo identitetne vzorce, s katerimi se potem družbeno telo poistoveti in jih vgradi v svoj družbeni identitetni sistem.

KAKŠNO VLOGO PREDSTAVLJAJO LIKOVNI USTVARJALCI V NAŠI DRUŽBI?

Likovni ustvarjalec deluje, raziskuje in ustvarja na vseh raznovrstnih področjih likovno vizualnih polj skozi aspekte klasičnih dvorazsežnih in trirazsežnih problematik pa vse do sodobnih nosilcev slikovno vizualnega ter prostorskih artefaktov, konstrukcij in modelov. Likovna govorica je v splošnem kompleksnejša (dvo-, tri-razsežna), zato pogosto ni razumljiva tistim na nižjih enodimenzionalnih komunikacijskih ravneh, kot so govor, pisanje, glasba, aritmetika itd. Po analogiji se z osnovnim znanjem aritmetike ne da razumeti problematike perspektive ali druge kompleksne prostorske fenomene iz opisne geometrije.

V teh likovnih procesih gre za duhovno materialno kultiviranje likovno vizualnih artefaktov, ki se nezavedno vgrajujejo v produkcijo kakršnekoli predmetnosti v našem okolju.

Skratka: likovna kultura kultivira vse kar je likovnega in vizualnega našem okolju.

LIKOVNA USTVARJALNOST, POTISNjena NA ROB DRUŽBENEGA INTERESA

V zadnjih desetletjih naše nove domovine pa se ob vse splošnem bohotenju vizualnega kaosa v stihiji neoliberalizma, počasi in skoraj na neviden način ter z veliko mero nerazumevanja bistva problematike, likovna ustvarjalnost sistematično odrija na rob družbene pomembnosti.

Zakaj je tako?

Likovna ustvarjalnost pri nas ni družbeno uveljavljena, ni vzpostavljenega trga, da bi se sama preživljala in tako se pravzaprav ne ve kaj je njena funkcija. Če vzamemo le za primer odnos do strokovnega znanja, ki ga formalno omogočajo razni visokošolski študiji na različnih akademijah, fakultetah oz. univerzah: to izobraževanje nima ustreznega družbenega nadaljevanja, nadgradnje niti trga.

Pri tem visokošolsko izobražene ustvarjalce po nobenem ključu ne bi smeli enačiti z ljubiteljskimi ustvarjalci, saj le ti pridejo skozi razne oblike tečajev le do nekih minimalnih osnovnih ravni likovne ustvarjalnosti in niso, razen redkih izjem, usposobljeni za poglobljeno raziskovanje na likovnih področjih. V tem pogledu lahko problematiko visoko izobraženih likovnikov nasproti ljubiteljskim ustvarjalcem, primerjamo z visoko izobraženimi zdravniki in priučenimi zdravilci itd., ki niso zavezani znanstveno preverljivim doktrinom, kar bi analogno na ustvarjalno umetniškem polju pomenilo preverjanje skozi umetnostno-zgodovinsko stroko.

Prav tako pa znanja in veščine, ki jih pogosto prenašajo izobraženi likovni ustvarjalci na nižje ravni ljubiteljskih ustvarjalcev, še do dandanes niso družbeno ustrezno ovrednotena, saj se s tem družbeno koristnim delom splošna raven likovne pismenosti v naši družbi vseeno postopoma dviguje.

Prav zaradi vseh teh spregledanih samoumevnosti je potrebno v naši družbi bolje ozavestiti pomen likovne ustvarjalnosti, ki oblikuje naš življenjski prostor in našo identiteto.

ZMAGA NA CESTI ZMAGE

305

Ob načrtovani prenovi Ceste zmage se je pred leti dvignilo v Mariboru obilo prahu med lokalnim prebivalstvom zaradi nameravanega poseka starega lipovega drevoreda in splošne urbane preureditve prometnice. To je tipični primer, kako večina ljudi jemlje vse vidno okoli sebe kot samoumevno, kot navajeno, kot sprejeto. In v tem tiči problem likovnosti. Ta sporadično oblikuje skozi vrsto disciplin, ki temeljijo na likovnosti, tako zasebni kot javni prostor. Med njimi je zagotovo arhitektura med družbeno najbolj odgovornimi poklici, ki imajo izmed vseh tudi najbolj dolgoročni vpliv in akumulacijo. Vsaka manjša ali večja sprememba je takoj opažena kot vdor v to obstoječo vizualno podobo. Pogosto jo ljudje doživljajo sprva kot nepotrebno degradacijo. Zato se običajno sproži revolt.

Z Eiffelovim stolpom v Parizu ni bilo ob začetku njegove gradnje nič drugače. Veliko negotovanja in nasprotovanja, danes si pa Pariza sploh ni mogoče zamisliti brez njega!

Po prenovi Ceste zmage, ki je med tem postala ena lepše urejenih ulic, so vsi kritiki potihnili. Da bi se sedaj kdo opravičil za zdrahe ali morda celo pohvalili strokovno dobro rešen primer arhitekta, urbanista, pač ni za pričakovati. Običajno pa je že globoki molk najbrž edino plačilo za strokovno zmago na Cesti zmage!?!

Arhitekt Jože Plečnik se je očitno zelo dobro zavedal tovrstne problematike, zato je vse svoje arhitekturne in urbanistične projekte v Ljubljani, naredil zastonj in s tem na eni strani ubranil osebno in ustvarjalno svobodo, da je lahko projekte izvedel tako, kot si jih je zamislil. Zaradi denarja mu tako ni bilo potrebno sklepati kakršnihkoli gnilih kompromisov.

Plečnik je poleg te samoosvobajajoče drže, ki jo je plačeval s svojo profesorsko sinekuro, uporabljal še eno izjemno metodo motivacije — namreč, čeprav je delal zastonj, si je namislil za naročnika najzahtevnejšega možnega! To je bil lahko metaforično le nekdo vsestranski, vzvišen nad utilitarnostjo, torej svemogočen kot na primer bog, ki predstavlja tak ideal. Ta samorevara z bogom, kot najzahtevnejšim naročnikom, je pri njemu rodila, kot sedaj vemo, izjemno bogate, presežne sadove.

KUMULATIVNA NARAVA LIKOVNE USTVARJALNOSTI

Za slikarska, kiparska in nasploh likovna dela je značilno, da rabijo določen daljši čas za svojo uveljavitev, sprejetje, doumetje. Pogosto se je v zgodovini že zgodilo in se še dogaja, da v času nastanka določenih del niti ne moremo oceniti, saj še nimamo orodij ali še razvite abecede za razumevanje ustvarjenega.

Če vzamem za primer Van Gogha, ki za časa svojega življenja ni prodal nobene slike, v njegovem času so celo smatrali, da ne zna slikati, kot je bilo takrat v trendu oz. v običaju. Torej Van Gogh ni delal slik za trg, temveč zase, ali morda za nekega imaginarnega ‚naročnika ali kupca‘. Po določenem pretečenem času pa so postala njegova dela neka družbeno civilizacijska identiteta modernega časa.

In za slovensko likovno ustvarjalnost je v pretežni meri značilno prav to, da se le redki motivirajo z denarjem, ker, kot smo že ugotovili, trga skoraj ni, zato najbrž obstaja vrsta imaginarnih naročnikov v nekih idealističnih sferah. Glede na število ustvarjalcev pri nas je pa ta fenomen toliko pomembnejši, da ne moremo oceniti kdaj in kdo bo v naši sredini naslednji Plečnik, Mušič ali Kobilca?

NAČRTI ZA JUBILEJNO LETO

Koncem letošnjega leta 2020 se prične 100 letni jubilej organizirane likovne dejavnosti v Mariborskem okolju, vendar se pod to zelo ozko krajevno oznako skriva bistveno širši okvir povezanosti likovnih ustvarjalcev v daljšem časovnem obdobju iz širše štajerskega, koroškega, prekmursko-goriškega, lendavskega, ptujskega, celjskega področja.

Prvi zametki organizirane likovne dejavnosti v Mariborskem okolju so v splošnem pogledu imeli celo vseslovenski značaj, saj so bili člani teh skupin, Brazde in Grohar, iz vseh takratnih koncev Slovenije. Če dodamo k temu še dejstvo, da je bil prvi pobudnik in nato tudi prvi častni član sam general Rudolf Maister, ki je s svojimi vojaškimi posegi priključil del Štajerske z Mariborom, Sloveniji, pa dobi ta obletnica lahko tudi globlji vseslovenski pomen.

Glede na to, da so se v tej stoletni zgodovini likovne ustvarjalnosti in s tem povezanega druženja, mnogi člani predvsem v času zadnjih desetletij, organizirali

po lokalnem ključu iz pragmatičnih razlogov, tako da imamo sedaj precejšno množico različnih združenj in društev v lokalnih okoljih, lociranih v svojih centrih: Lendavi, Murski Soboti, Ptujju, Celju, Velenju pa vse do Slovenj Gradca. Vendar pri tem ni nobenega dvoma, da ta izvorna povezanost popkovine z mariborskim okoljem še vedno ostaja.

Ime DLUM - društvo likovnih umetnikov Maribor je neke vrste pojmovni anahronizem, saj še dandanes ohranja in povzema tendence po drugi svetovni vojni cvetočega unitarizma in centralizma, kar je gotovo z razvojem komunikacij in cestnega omrežja, kasneje prispevalo k postopni decentralizaciji in regionalizaciji okoli lokalnih centrov. Okoli pol stoletja staro ime DLUM se pa pri tem procesu ni spreminjalo, vendar bi se po smeri in vsebini sprememb, najbrž že moralo. Poleg problematičnosti samega imena bi bilo tu smiselno omeniti še amatersko organiziranost društva, ki združuje profesionalne ustvarjalce. V tej ugotovitvi tiči le še en vidik družbenega dožemanja pomena likovne ustvarjalnosti, ki je, kot že omenjeno, potisnjeno na rob družbene pozornosti.

Kakorkoli že, vse to se je v teh desetletjih odražalo v odhajanju članov v lokalna okolja, kjer so sporadično ustanavljali lokalna društva. V tem duhu in razumevanju pa bi bilo ob prihajajočem visokem jubileju morda prav, da bi se vsa ta mesta od Celja, Ptujja, Murske Sobote, Lendave, Slovenj Gradca, Velenja skupaj z Mariborom vred ob tej priložnosti povezala in predstavila likovne ustvarjalce iz svojih okolij, kjer so delovali in še delujejo. Tako bi lahko nastala res obsežna in pomembna manifestacija, ki bi doprinesla k razumevanju povezanosti vseh teh okolij in k boljšemu in ozaveščenemu vrednotenju prispevkov likovne ustvarjalnosti pri bogatenju naše kulturne dediščine ter seveda k utrjevanju individualne lokalne in hkrati vseslovenske identitete. Ta zamisel se nanaša tako na občine kot na vse galerije, ki delujejo v teh okoljih in tako bi lahko nastala res obsežna kohezivna razstavna manifestacija severovzhodne Slovenije, s potencialom mednarodnega pomena. Ta začetni vznik bi veljalo izkoristiti še posebej v letu 2021, ko Slovenija prevzame predsedovanje EU skupnosti! Nov začetek, vreden izziva!

Za vse sladokusce, ki kakorkoli opazujejo delo društva od zunaj pa prilagamo še grobi popis del in opravil, ki so potrebna, da društvo sploh eksistira, prireja razstave, se vede kolikor je le mogoče profesionalno, čeprav je sam ustroj amatersko volonterske narave, združuje pa profesionalne ustvarjalce. Še en družbeni paradoks več. Čeprav nam ni uspelo popisati vseh del, so ta predstavljena v kolikor toliko sorodnih skupinah: a. organizacijsko koordinacijska dela, b. korespondenčna in računovodska dela, c. oblikovalska, fotografska dela in dela z mediji ter spletom, d. arhivarska in e. fizična dela.

a. Organizacijsko koordinacijska dela:

- 1 sledenje razpisom, prebiranje razpisnih pogojev, koncipiranje vsebin za prijavo na razpise, pridobivanje zahtevanih podatkov, izpolnjevanje obrazcev in prijav na razpise, izvajanje postopkov po navodilih razpisovalca, zbiranje referenc o udeleženih članih, o delovanju DLUM, vključevanje potrdil podpisnikov in udeleženih koproducentov, finalizacija dokumentacije, pravočasna oddaja na pošto in po spletni aplikaciji;
- 2 pisanje prijav za zaposlitve, pisanje potrdil za prostovoljsko delo;
- 3 usklajevanje projektnih prijav z računovodsko službo;
- 4 izpolnjevanje formalnih podatkov za pogodbe z opisom vsebinskih in stroškovnih del za kuratorje, razstavljalce, avtorje besedil, lektorje, recenzente, fotografe, oblikovalce itd.;
- 5 organiziranje, koordiniranje in promocija razstav, slikarskih in kiparskih delavnic, simpozijev, konferenc, O:MIZ, internih in eksternih dogodkov v galeriji in pred galerijo na ‚balkonu‘ Židovskega trga;
- 6 skrb za podporni inventar galerije (okvirji, postamenti, stene, razsvetljava);
- 7 skrb za vzdrževanje objekta, sanitarij, kuhinje, depojev, sten galerije, razsvetljave, gretja, itd.;
- 8 priprava predlogov za aktivnosti društva, predlogov za spremembe pravilnikov, vezanih na ustanovitev, delovanje posameznih delovnih teles s pravnimi akti, proceduralno spreminjanje členov statuta DLUM itd.;
- 9 pobude in izvedbe postopkov za sprejem članov, častnih članov, podelitev nagrad nagrajencem;
- 10 organizacija in koordinacija dela v DLUM, določanje nalog podpredsednikom,

- računovodstvu, članom itd.;
- 11 podpisovanje aktov DLUM in odrejanje del po programskih in finančnih načrtih;
 - 12 sklicevanje sej IO in US DLUM, izvajanje posvetovalnih sej, organizacija občnega zbora s pripravo vsebinskih predlogov za razpravo z dnevnim redom;
 - 13 skrb za izvrševanje programa dela društva, odločanje o delovnih zadolžitvah, skrb za nemoteno delovanje galerije;
 - 14 posvetovalni sestanki glede različnih problematik s podpredsedniki, s strokovnjaki, z uradniki iz občine in ministrstev, z izvajalci itd.;
 - 15 distribuiranje pooblastil na podpredsednike ali člane za določene naloge;
 - 16 skrb za finančno in materialno poslovanje društva, upravljanje s premoženjem društva;
 - 17 priprava predlogov programskih in finančnih planov, skrbi za finančno vzdržno poslovanje, priprava polletnih in letnih poročil;
 - 18 koncipiranje, sklic in vodenje sestankov organov v okviru DLUM in ZDSLJU;
 - 19 organizacija skupnih nastopov na mednarodnih sejmih likovne umetnosti v tujini, zbiranje interesentov, izpolnjevanje prijav, oblikovanje koncepta predstavitve, priprava spremne dokumentacije, urejanje financ za realizacijo projekta;
 - 20 koncipiranje izbora, pravočasno naročanje, dovoz in priprava peciva ter napitkov za potrebe otvoritev;
 - 21 organiziranje aranžiranja nagradnih map ali tulcev (2x letno);
 - 22 nakup cvetja / buteljke za razstavljalce na otvoritvah (nekajkrat letno);
 - 23 organizacija sanacijskih del v vseh galerijskih prostorih, v ateljeju, dogovori z MOM, gradbeno stroko, izvajalci itd.;
 - 24 urejanje arhivske dokumentacije za predajo v UGM in Pokrajinski arhiv Maribor;
 - 25 načrtovanje izvedbe začasnega depoja v Galeriji DLUM ter organizacija skupnih depojev za likovna dela članov.

b. Korespondenčno računovodska dela:

- 1 pregledovanje, urejanje in arhiviranje prispele pošte, računov, odločb itd.
- 2 odgovarjanje na vprašanja in reševanje zahtev ter potreb članov in drugih partnerjev (ZDSLJU;

GT22, MediaNox, MOM, MZK ter firm in služb, ki so v relaciji z DLUM);

3 komunikacijsko in finančno servisiranje vseh firm, ki nam nekaj dobavljajo ali servisirajo, od elektrike, vode, plina, Snage, Nigrada, Telemacha, Telekomu, računovodstva, trgovin za nabavo slikarskega materiala itd., vključno z urejanjem in pravočasnim plačevanjem računov dobaviteljev ter sodelovanje z računovodsko službo;

4 vodenje dnevnika opravil, urejanje in ovrednotenje zavedenih del po predpisanih urnih postavkah;

5 odobravanje potnih nalogov, izpolnjevanje obrazcev, izračun vseh parametrov za izračun dnevnic, kilometrine, vključevanje prilog in vodenje evidence izdanih nalogov;

6 pisanje poročil: mesečnih, polletnih in končnih z bilanco;

7 pisanje vlog za donatorje in sponzorje;

8 korespondenca s člani DLUM in ZDSLU, občinskimi in državnimi organi, sorodnimi institucijami, galerijami;

9 pridobivanje kandidatov za sprejem v DLUM;

10 obvladovanje administrativnih metod dela za zmanjšanje birokratskih postopkov;

11 urejanje in prevajanje (iz angleščine/nemščine) povabil na razstave, razpise, žirirane bienalne konkurse, likovne kolonije in posredovanje vabil zainteresiranim članom;

12 študij programskih paketov (excell) za obvladovanje in obravnavo financ;

13 študij programskih paketov za oblikovanje obrazcev, tabel, preglednic (Word, Excell, SPSS za Windosws);

14 študij programskih orodij za urejanje spletne platforme DLUM, FB itd.;

15 uporaba sporočilnih storitev za spletno komuniciranje (WhatsApp, Viber, Mesenger);

16 priprava programske spletne platforme za prenos obstoječe vsebine spletnih strani na novo sodobnejšo platformo, ki se lahko prilagaja vsem različnim vrstam sodobnih elektronskih naprav od mobilnikov, tablic, prenosnikov in klasičnih računalniških ekranov.

c. Oblikovalska, fotografska dela in dela z mediji ter spletom:

1 ob vsakokratni razstavi je potrebno koncipirati, oblikovati, izdelati s tehnično pripravo tako za spletne aplikacije FB, Web strani, kakor za klasični tisk: vabil, letakov, zloženk, katalogov, plakatov, pasic, bannerjev, transparentov itd.;

2 splet nujnih del ob pripravah na razstavo (poleg zgoraj naštetih): Diplome in Listine za nagrajence (na podlagi odločitve komisije, ki opravi selekcijo nagrajencev), organizacija otvoritve, pošiljanje vabil (splet in pošta), zbiranje objav v medijih (izrez, oprema z datumi in stranmi, skeniranje in vložitev v arhivsko mapo - fizično in digitalno, specifikacija prigrizkov, napitkov in pijač, naročilo dobaviteljem, dogovor za dostavo, prevzem in prenos v galerijo, priprava pogrinjkov s prigrizki, priprava kozarcev z napitki in pijačami;

3 fotografranje razstavnih postavitev kot celote in posameznih artefaktov;

4 urejanje foto dokumentacije (izbor, izrez, predelava na potrebne velikosti, korekcije napak, barvno urejanje itd.) za nadaljnjo uporabo za tiskane in spletne medije;

5 študij programskih paketov za oblikovanje in tehnično pripravo vabil, zloženk, letakov, banerjev, plakatov, pasic, diplom, priznanj, listin (InDesign, Photoshop, Corel, Illustrator, Irfanview, obvladovanje digitalnega printanja);

6 študij programskih paketov za obdelavo fotografij, logotipov, grafik, znakov, inicialk (Adobe bridge, Lightroom, Premiere, Photoshop, Corel, Illustrator, Irfanview, obvladovanje digitalnega printanja);

7 obvladovanje fotografiranja in video snemanja v naravi, v galeriji, v studiju, od eksponatov, table top do celovitih pogledov;

8 skrb in podpora za vzdrževanje serverja, urejanje spletnih strani, pošiljanje e-novic;

9 vsebinsko in oblikovno urejanje in upravljanje družbenih medijev (Facebook, Twitter, Instagram, Youtube, spletna stran);

10 oblikovanje in izdelava elementov celostne podobe DLUM za vsakdanjo rabo, za občasne svečanosti, priprave oblikovnih elementov za stoletni jubilej;

11 nadzor nad izvajanjem CGP DLUM in aplikacijo njenih posameznih elementov.

d. Arhivarska dela:

- 1 zbiranje in urejanje podatkov in referenc o delovanju društva kot celote;
- 2 zbiranje podatkov o naših članih kot avtorjih in dopolnjevanje Popisa vseh članov v stoletni zgodovini;
- 3 urejanje imenika arhive in arhiviranje datotek na varnostni disk;
- 4 ažuriranje in umeščanje arhivskih podatkov na spletni strani DLUM, po datumih, po vsebinskih sklopih, po avtorjih;
- 5 arhivsko vodenje zbirke/fundusa likovnih del DLUM, fotografiranje del, podatkovno urejanje in ažuriranje;
6. selekcioniranje in priprava arhivske dokumentacije o delovanju društva za predajo v javno rabo v okviru Pokrajinskega arhiva Maribor.

e. Fizična dela:

- 1 postavljanje razstav, nameščanje likovnih del (slike, skulpture, itd.);
- 2 pred vsako razstavo obvezno kitanje lukenj na stenah in beljenje sten (enkrat mesečno);
- 3 čiščenje galerije in pomožnih prostorov tedensko in pred vsako otvoritvijo;
- 4 čiščenje WC-ja, sanitarij, kuhinje in pomivanje tal enkrat tedensko;
- 5 odvoz embalaže dobavitelju za pekarske izdelke;
- 6 odvažanje odpadne embalaže v kesone;
- 7 dnevno pobiranje in razporejanje pošte iz dveh nabiralnikov: Trg Leona Štuklja 2 in Židovska 10.

PREOSTANEK NEOBDELANIH TEMATIK ZA DRUGO IZDAJO MONOGRAFIJE

V času od februarja 2019, ko smo se odločili za pripravo monografije, nam je ostalo iz prvotnega nabora še precej tem za katere nismo našli kompetentnih avtojev ali avtoric, če pa smo jih že našli, so bili običajno prezasedeni. Glede nato, da smo se na začetku otepal še z nezaupanjem ali nam bo sploh uspelo, bo morda sedaj po prvi izdaji, monografija kar sama po sebi dovolj velik motivator za pridobivanje avtorjev manjkajočih tematik za drugo dopolnjeno in prevodno izdajo.

Skratka, manjajoče discipline, ki temeljijo na likovni ustvarjalnosti in čakajo na avtorje, so: grafično-, industrijsko-oblikovanje (oboje zaobjeto v pojmu dizajn), scenografija, kostumografija, lutkarstvo, ilustracija, karikatura, strip, tiskarstvo, video, film, grafiti, performansi, novodobne zvrsti spletnih aplikacij, platforme itd.

Izjemno pomebno in obširno tematiko predstavlja *Vloga likovnih ustvarjalcev v pedagoških procesih na vseh izobraževalnih nivojih*;

Preostale neobdelane teme so še:

- slikarstvo in kiparstvo od '45 do danes;
- ustvarjalni viški skozi splet dicipin v stoletnem obdobju;
- pomen, vloga in delovanje DLUM med '45 in '91
- delovanje DLUM od '91 do danes;
- poročila še živečih predsednikov DLUM o značilnostih in aktivnostih v njihovem mandatu;
- naši člani v mednarodnem prostoru;
- Twin Town projekti in druge mednarodne povezave društva v navezavi s politiko v času socializma;
- obravnava vseh vzporednih oblik združenj, manjših skupin in posameznikov, ki so delovali na področjih likovne ustvarjalnosti v tem okolju;
- delovanje umetnostnih zgodovinarjev in njihov doprinos k razvoju likovnih institucij;
- o nastanku, razvoju in pomenu razstavišč v Mariboru ter severovzhodni Sloveniji;
- naši likovniki po tujih galerijah, muzejih, selekcioniranih bienalnih in trienalnih prireditvah po svetu,
- o pomenu likovnih institucij na splošno za nadaljnji družbeni razvoj, kakor za razvoj kulturnega turizma;
- o pozabljenih umetnikih in umetnostnih zgodovinarjih, kot so Milovan Kranjc, Anton Nowak, Ferdinand Malish, Primož Škof, dr. Jože Curk, Andrej Ujčič in še mnogi spregledani in pozabljeni;
- vloga revij in dnevnega časopisja, kot je npr. Večer, pri promociji likovne kulture in pri oblikovanju kulturne identitete severovzhodne Slovenije.

LIKOVNIKI V TEORIJI, FILOZOFIJI, ESTETIKI

Prispevkov v tem delu monografije sem še posebno vesel, saj predstavljajo pionirska razmišljanja ustvarjalcev iz našega okolja na področjih likovne teorije, filozofije, estetike, kar še zdaleč ni samo po sebi umevno, da se v tako majhnem okolju pojavi toliko ustvarjalnih duhov, sposobnih artikulirati temeljna vprašanja na omenjenih področjih.

Morda je za pojasnilo tega unikatnega slovenskega fenomena ustrezna metaforična sintagma o mušici in slonu. Slon ima za določeno funkcijo organe z milijardami celic, medtem ko jih ima mušica za svoje posamične funkcije morebiti le par, ki pa morajo delovati za preživetje prav tako brezhibno, kot slonove! In to bi bilo najbolj preprosto pojasnilo, kako je mogoče, da se na toliko različnih področjih od športa, znanosti, umetnosti, filozofije itd., pojavljajo posamezniki iz naših okolij, ki delujejo na 'svetovni ravni', mnogi na najvišjih mogočih položajih v svetovnem merilu. A tovrstna sintagma o velikosti predstavlja le en vidik, drug še pomembnejši pa je naš unikatni jezik, ki nosi v sebi izjemne posebnosti, saj omogoča v svoji jedrnatosti izražanja, ob isti osnovi z obrazili ali predponami, enkratne binarne pomene, npr.: slikovno - likovno (v sodobni rabi: vizualno—likovno). Prav o tej sintagmi razpravlja v svojem prispevku, izvrstno in poglobljeno, Jožef Muhovič.

Če smo ob izumu Guttenbergovega stroja pričeli med prvimi razvijati svoj jezik v vseh razsežnostih, je v dandanašnjem času razcveta računalniške tehnologije vzpostavljena potrebna guttenbergova osnova za gramatikalni razvoj 2D in 3D jezikovnih osnov. In v tej smeri priobčamo v tej prilogi nekaj izjemnih prispevkov Marjana Dreva in Andreja Skrbineka, prvi o 2D in 3D fenomenih, drugi o pluralnosti barv, ki so prav tako utemeljene v omenjenih dveh višjih dimenzijskih okvirih.

Skratka, naša jezikovna unikatnost predstavlja v svetovnem merilu posebnost, ki se je zagotovo premalo zavedamo, da nam omogoča tudi unikatne intelektualne dosežke. Ludwig Wittgenstein je ta pomen jezika vtkal v svoj citat: *»Meje mojega jezika so meje mojega sveta.«* Specifika našega jezika predstavlja torej hkrati tudi enkratni imperativ naše vloge v svetu!

In prav iz tega razloga je izjemno pomembno, da so ti prispevki priobčeni v monografiji, čeprav v naprej vemo, da ne ciljajo na kak širši odmev, vendar pa kažejo vsakumur, kaj je sposobna ta unikatna specifika, čeprav v relativno majhni skupnosti z visoko razvito kulturo misli, ustvariti, razviti in utemeljiti. Zato najgloblji poklon kolegom!

Vojko Pogačar

TORUSNA ŠTEVILA IN LIKOVNE UMETNOSTI

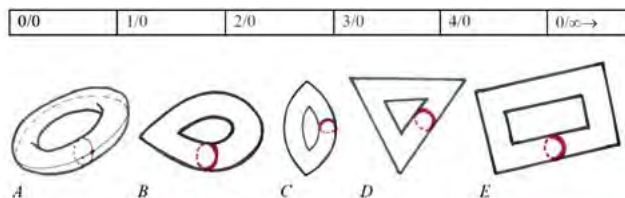
Glavni pojmi: Torus, torusna števila, geometrijske in topološke lastnosti, Möbiusovi trakovi, toroidalni vozli.

V obdobju od druge polovice 20. stol. naprej so v slikarstvu, kiparstvu, arhitekturi in drugih vizualnih umetnostih nastala mnoga dela, katerih forma bazira na torusu ali n -torusu. Nekatera eksistirajo kot realni tridimenzionalni objekti, v slikarstvu in risbi pa se pogosto pojavljajo kot objekti z optično iluzijo tretje dimenzije, ki v realnem prostoru ne morejo eksistirati na način, kot se kažejo na ploskvi. Značilnost tovrstnih objektov je hkratna prisotnost geometrijskih lastnosti (vogali, robovi, oglišča, ploskve kot tudi topoloških lastnosti, kot je rod (genus) luknje. Geometrijske ploskve pogosto nadomeščajo topološke z obliko različnih Möbiusovih trakov in toroidalnih vozlov. Tako tretirane toruse je mogoče obravnavati matematično in ploskve kvantificirati. Matematiki sicer opisujejo in vizualizirajo toruse s parametričnimi in eliptičnimi enačbami, zadnja leta pa celo z metodami algebre. Na tej osnovi že eksistirajo tridimenzionalni računalniški programi in virtualni modeli, ki jih je mogoče s tridimenzionalnimi tiskalniki prenesti v realni svet. Tovrstni kategorialna orodja za orisovanje torusa bom izpustil, ker me pri spoznavanju likovnih vsebin vodijo drugi interesi.

S stališča topologije oblikovni vidik torusa ni pomemben, dovoljene so deformacije, ukrivljenost, zavijanje, raztezanje itd. Njen interes je usmerjenost k preučevanju lukenj. Toda poljubna oblikovanost vodi v svetu stvarnih oblik v kaos in nepreglednost. Topološke oblike potrebujejo red, ki ga vanje vnaša geometrija z geometrijskimi lastnostmi. Razmerje med geometrijskimi in topološkimi lastnostmi oblik z luknjami podaja sistemizacija, ki jo bom imenoval torusna števila. Torusna števila kvantificirajo luknje, oglišča in preseke nekega lika, kvaliteto pa jim določajo Möbiusovi trakovi in toroidalni vozli.

1. PRVO TORUSNO ŠTEVILO - ŠTEVILO TORUSNIH OGLIŠČ

Plastelinske deformacije dovoljujejo topološko spremembo okroglega torusa (A) v katero drugo obliko npr. trikotno, kvadratno... Pri tem nastane različno število robov, torus pa s tega zornega kota postane podoben geometrijskim likom 3, 4 ali večkotnikom (*sl.1 D,E*). Število kotov je lahko tudi manjše. V tem primeru nastane torus analogen "enokotniku (henagonu ali monogonu), mnogokotniku z eno stranico, enim ogliščem in enim notranjim kotom 360° (*sl.1 B*). Druga možnost je dvókotnik (gr.digon), ki je v geometriji neravninski lik z dvema stranicama in dvema ogliščema".¹ (*sl.1 C*). Prvo torusno število določajo presečne zanke, ker povedo, kolikokrat je kontinuum prvotnega torusa prepognjen. Torus pridobi s tem robove, ki so geometrijska lastnost. Vrednosti ustrezajo prvizgornji vodoravni vrsti na tabeli toroidalnih navitij²: T-0-0, T-1-0, T-2-0, T-3-0, T-4-0... (*Avtor risb MD*).

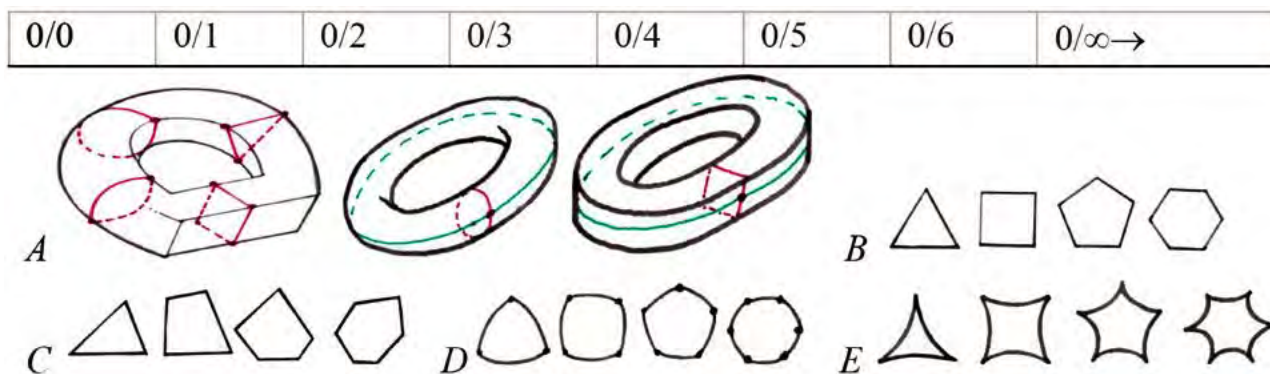


Slika 1: Prvo torusno število - vogali

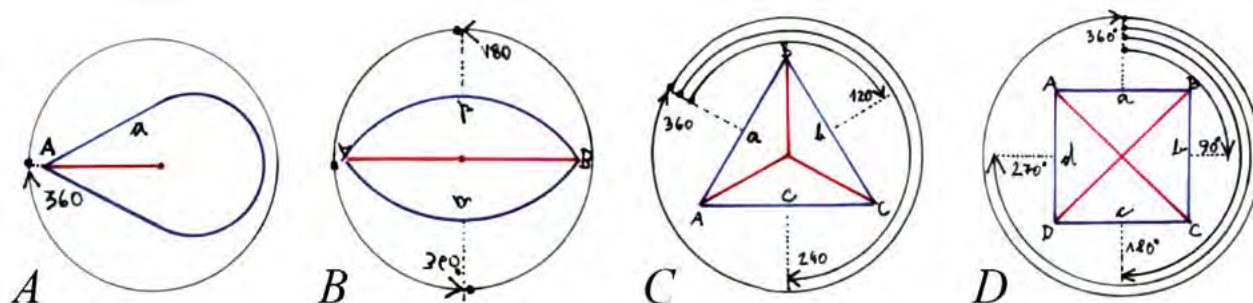
Prvo torusno število označuje vogale. To je osnova za formiranje toroidalnih poliedrov.

¹ <http://sl.wikipedia.org/wiki/Dvokotnik>, Čas zadnje spremembe: 14:03, 15. april 2013, dostopno 15. april 2013, op. cit

² Tabela toroidalnih navitij je abstraktna shema števil od nič do neskončno. V tem smislu močno spominja na lambdomo, le da je kompleksnejša. Razvil sem jo kot glavno abstraktno orodje za razlago vsebin pri pisanju doktorata z naslovom Strukturalne predpostavke kiparske morfologije leta 2015 na ALUO v Ljubljani. V tem prispevku je zaradi obširnosti tematike ne morem razlagati.



Slika 2: Drugo torusno število - presek lika



Slika 3: Tretje torusno število – torzije Möbiusovih trakov in toroidalnih vozlov

2. DRUGO TORUSNO ŠTEVILO – PRESEK LIKA

Enake lastnosti kotov smemo podeliti torusu tudi v preseku. Torus postane v preseku mnogokotnik z enim, dvema, tremi, štirimi ali več (n) koti in stranicami (A). Lik je v preseku trikotnik, pravokotnik, deltoid, trapez, paralelogram, itd. To karakteristiko torusa označimo kot drugo torusno število. Določa ga število q , ki v tem smislu označuje število ploskev, ki potekajo v smeri torusne telesnine. (sl.2 A). Primerjava med prvim in drugim številom pokaže, da je prva vrednost 0/0 enaka za obe torusni števili, vse ostale so inverzne.

Naslednji značilnosti preseka sta enakomerna ali neenakomerna razporeditev oglišč (sl.2 B, C) in lokalna geometrija ploskev, ki je lahko ravna, konveksna ali konkavna (sl.2 D, E). Geometrijske lastnosti prvega in drugega števila izhajajo iz lastnosti dvodimenzionalnih mnogokotnikov-poligonov. Geometrijski liki so lahko A : pravilni ali simetrični, B : nepravilni – nesimetrični s koti $a > 90^\circ$, $a = 90^\circ$, $a < 90^\circ$, C : izbočeni ali eliptično deformirani in D : ubočeni ali hiperbolično deformirani. Zato je ploskev na torusu lahko lokalno (ne po celoti!) ravna,

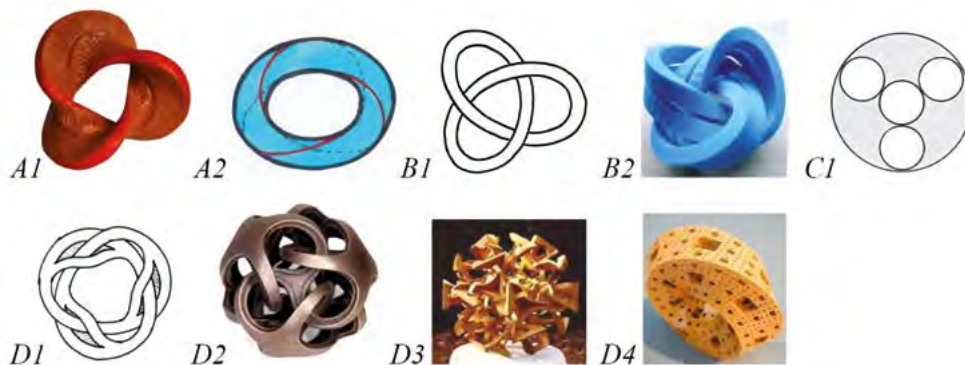
konveksna ali konkavna in glede na sosednji lokalni ploskvi širša ali ožja. Iz tega izhaja, da so tudi koti različni, npr. stranice preseka lahko odgovarjajo Pitagorovemu izreku. (Avtor risb MD)

3. TRETJE TORUSNO ŠTEVILO: TOPOLOŠKE PLOSKVE MÖBIUSOVI TRAKOVI IN TOROIDALNI VOZLI

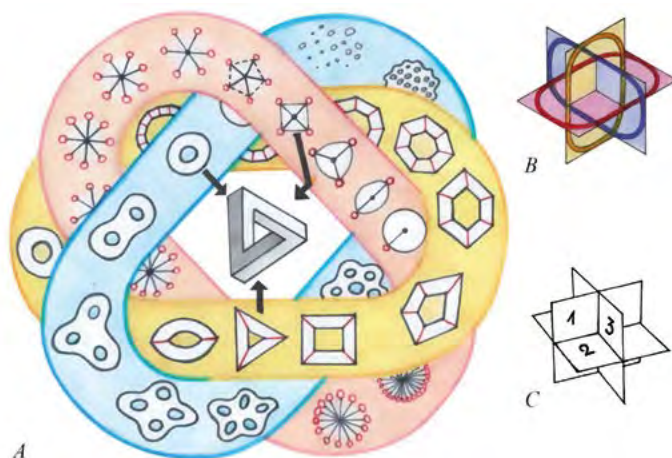
Torzija torusa izhaja iz rotacije ploskve za določen kot v določenem preseku. Torzija enokota A1 je kot 360° in njegov večkratnik, dvokota B1 večkratnik 180° itd. Iz kotov in drugega števila (sl.3 A, B, C, D) je mogoče izpeljati poljubne Möbiusove trakove ali vozle. (Avtor risb MD)

4. ČETRTO TORUSNO ŠTEVILO - STRUKTURA TOROIDALNIH LUKENJ

Glavna - enodimenzionalna luknja. To je luknja vsakega Möbiusovega traka ali enojnega torusa, ki sovпада z glavno osjo (primer MT3 ali torus sl.4 A1, A2).



Slika 4: Četrto torusno število - struktura toroidalnih lukenj



Slika 5: Generalna shema za ponazoritev torusnih števil

Sekundarna - dvodimenzionalna luknja s smerjo pravokotno na glavno. Nastane po razrezu MT3 v trolistni vozle V3/2 ali ob razrezu V3/2 v dva V3/2 (sl. B1, B2). Luknja je spremljevalec tangencialnih navitij. Oba tipa lukenj definirajmo kot globalna, ker zadevata celoten lik.

Terciarna - enodimenzionalna luknja lokalnega značaja. To je luknja dvojnega, trojnega ali n- torusa (sl.4 C kaže štiritorus). Kot terciarno jo označimo, ker je v relaciji z ostalimi luknjami in ker je spremljevalka toroidalnih navitij. Pri n- torusih z navitji je pogosto tako, da ena od lukenj postane glavna, druge pa so v funkciji navitij. Nazoren primer je vozle na sl. D1, D2: D1 je po osnovni obliki trolistni vozle B1, ki je na treh mestih lokalno predrt z luknjami, v katere je potem telesnina vozla vstavljena. Tak vozle lahko nastane samo s pretrganjem in ponovnim lepljenjem. Luknja za vozle D2 ni razrešena.

D2: Grossman, Bathsheba³; Metatrine, kovina

D3: Figure 15: George Hart⁴, Fire and Ice, les in bron 1997; premer 60 cm

D4: Ob primeru torusa T-4-4-2MT4-n opremljen s fraktalom Sierpinskega postane vprašanje o številu topoloških lukenj zaradi prevelikega števila nesmiselno.

5. GENERALNA SHEMA ZA PONAZORITEV TORUSNIH ŠTEVIL

Rumeni torus je nosilec lastnosti prvega torusnega števila - torus z n. vogali, roza je nosilec drugega števila in torzij - torus z znanimi preseki, tretji - modri je nosilec lukenj. Poljubni torus tribar, ki ga orisuje kateri od Möbiusovih trakov ali toroidalnih vozlov, je kot tretje torusno število produkt ustreznih kombinacij treh torusov: (glej tribar Rogerja Penrosea v središču, sl.5 A). Torusi tvorijo preplet Boromejskih krogov in sovpadajo z ravninami evklidskega prostora in prostorskega križa. (Avtor risb MD)

³ Ricardo Zalaya * & Javier Barrallo **, *Classification of Mathematical Sculpture*, Polytechnic University of Valencia <http://www.mi.sanu.ac.rs/vismath/barrallo1/index.html>, dostopno 27. 2. 2014, sl.4

⁴ Ibid., sl.15

6. NEKAJ PRIMEROV KOMBINACIJSKIH MOŽNOSTI

Besedna zveza torus- tribar napotuje na dve lastnosti. Pojem torusa je širši in zajema vse objekte z luknjami. Pojem tribarja je prvemu podrejen in označuje samo tiste toroidalne objekte, ki imajo optično ravne palice, ne pa tudi realno. V likovnih umetnostih je največkrat zastopano drugo torusno število s presekom 4. Lokalni izsek tvori kocko, s čimer je za opazovalca zagotovljena orientacija v prostoru po pogojih izometrične perspektive, kar omogoča dobro vizualno orientacijo.

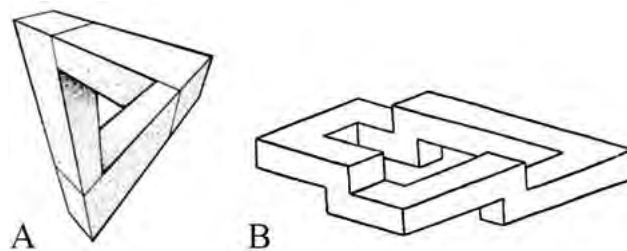
Primer 1; Penrosov tribar

Definicija tribarja:

Avtor lika z imenom »tribar« je angleški matematik in teoretični fizik, sir Roger Penrose. »Tribar je opisal kot tridimenzionalno, pravokotno zgradbo, ki pa ne predstavlja projekcije prave prostorske strukture. Nemogoči tribar je povezan s sredstvi nepravilnih povezav med normalnimi elementi, in sicer kot risba. Trije pravi koti so povsem normalni, le da so na napačen, prostorsko nemogoč način med seboj povezani in s tem tvorijo neke vrste trikotnik, katerega seštevek kotnih stopinj znaša 270° »⁵ (sl.6A). Avtorstvo tribarja bi lahko pripisali tudi nemškemu slikarju Oscarju Reuterswärd, ki je strukturno enak lik z naslovom "Opus 1 no. 293" zrisal že leta 1934. V tem kontekstu je pomemben še tretji avtor, belgijski umetnik Mathieu Hamaekers s kiparsko plastiko Nemogoči trikotnik, ki nazorno

ilustrira Penrosov opis tribarja v realnem prostoru. Primera obeh je mogoče najti na internetu. Penrosov tribar je geometrijsko obravnavan torus s koti 60° v dvodimenzionalni izvedbi. Hamaekersova tridimenzionalna kiparska plastika razpolaga s pravimi koti. Površino pokrivajo, lokalno gledano štiri ploskve, gledano po celoti- globalno pa ena ploskev: vozal V4/3. Videz tribarja na lokalnem mestu vzbuja občutek, da gre za lik z večimi ploskvami. Prepričanje izhaja iz geometrijske izkušnje.

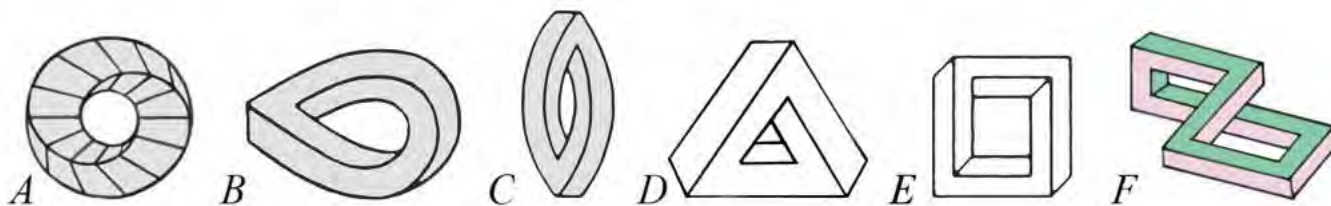
Primer 2: Slikar Oscar Reuterswärd je že leta 1940 zrisal podobno nemogoče like s palicami kvadratnih presekov, vendar z drugačno razporeditvijo palic, kot npr. risbA s ciklusa Slike s potovanj⁶ (sl.6B) s 7 in večimi palicami.



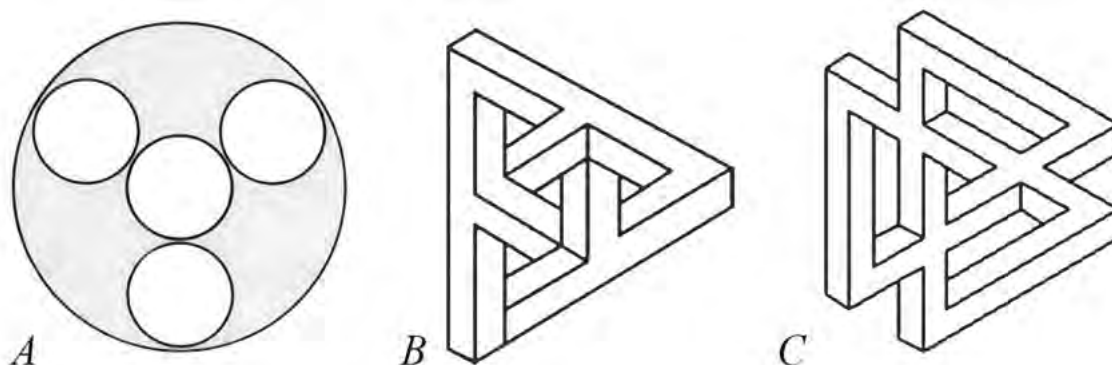
Slika 6: Penrosov tribar (oznaka: A,T-3-4); 6/B, Reuterswärdov nemogoči lik

⁵ Sharpless Lionel Penrose, Roger Penrose: *Impossible objects: A special type of visual illusion*. In: *British Journal of Psychology*. Vol. 49, Nr. 1, 1958, ISSN 0950-5652, S. 31–33, doi:10.1111/j.2044-8295.1958.tb00634.x.; povzeto po Bruno Ernst, *Der Zauberspiegel des M.C.Escher*, Taco Verlag, 1986, Berlin, str: 87, 88.

⁶ Ernst, B., *Das verzauberte Auge*, sl. 34, str. 58.



Slika 7: Torusi s presekom 4



Slika 8: Geometrijske modifikacije torusa s štirimi luknjami

Primer 3: Spodnja vrsta šestih torusov na sl.7 se razlikuje samo po prvem številu vogalov oz. oglišč. Primer *A* je brez oglišč, zato ima oznako *A* (0), *B* ima eno oglišče (1), *C*(2), *D*(3), *E*(4), *F*(6). Skupna so jim drugo, tretje in četrto torusno število. Drugo število 4 določa kvadratni presek. Tretje torusno število tvori splet dveh Möbiusovih trakov (2 MT4). Vsi liki imajo eno luknjo- tudi lik *F*, ki je zaviti v lemniskato, le da je videz drugačen. Če se pod izrazom tribar pojmuje lik z optično ravnimi palicami kot v zgornjem primeru, potem ta kriterij izpolnjujejo samo liki *D*, *E* in *F*. Celotne notacije vseh likov so sedeče: *A*: T-0-4-2MT4-1, *B*: T-1-4-2MT4-1, *C*: T-2-4-2MT4-1, *D*: T-3-4-2MT4-1, *E*: T-4-4-2MT4-1, *F*: T-6-4-2MT4-1. Iz povedanega izhaja spoznanje, da ena topološka struktura – v tem primeru 2 MT2 lahko zavzame več različnih oblikovnih vrednosti. Na tak način postane jasno je, da bi področje toroidalnih likov brez poznavanja torusnih števil ostalo s strukturnega ozira nepregledno.

Primer 4: Štiritorusi (ali torusi s 4 luknjami) na sl.8 s popolno razliko v prvem številu, delno v drugem (primera *B* in *C* sta v preseku enaka), in enakostjo četrtega števila. Razlike obstajajo tudi v tretjem številu, ki v primeru *A* ne obstaja, v primerih *B* in *C* se določi lokalno- okrog vsake luknje. Pri *B*: T-3-4-V4/3-1 in *C*: T-4-4-2MT4-1.

ZAKLJUČEK

V časih, ki prihajajo, bodo torusna števila pridobila na pomenu samo v primeru, če bodo likovni umetniki in arhitekti znotraj posameznih strok čutili potrebo po analitičnem raziskovanju prostorskih konceptov - prostorskih likovnih sintaks, sicer pa ne. Prepričan pa sem, da predstavljajo del vsebin za prihajajoče nove paradigme v znanostih. Smiselna vizualizacija teh vsebin bo temeljila prav na povezavah in razmerjih med geometrijskimi in topološkimi lastnostmi poljubnega obravnavanega objekta.

V kontekstu večje transparentnosti so potrebna še sledeča dejanja: geometrijo topologizirati in topologijo geometrizirati.

DVODIMENZIONALNI VOZELNI PROSTOR KOT NADOMESTEK ZA KONTRAPOST

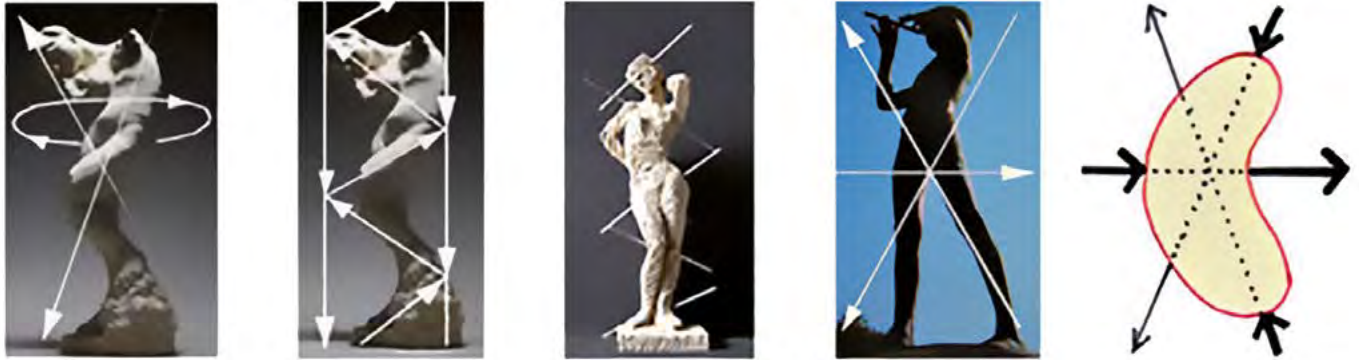
<https://marjan-drev.wixsite.com/marjan-drev/teorija-1>

Leksikografske in druge definicije kontraposta

“Kontrapost (it. *contrapposto* nasprotje; iz *contrapporre* nasproti postaviti) je oblikotvorni način dinamične prezentacije figur in figuralnih motivov v likovnem prostoru, ki ima svoj izvor v klasičnem grškem kiparstvu. Kontrapost temelji na refleksiji in likovni re-prezentaciji logike premeščanja teže v človeškem telesu, ki nastane pri telesnih premikih ali hoji, ko ravnotežne okoliščine telesa sodoločata noga, ki nosi težo (nem. *Standbein*), in noga, ki je v danem trenutku razbremenjena (nem. *Spielbein*) [1]. Kolčni obroč se pri tem pomakne iz pravokotne telesne osi in se ustrezno nagne navzdol, v smeri razbremenjene noge. Ta premik navzdol pa povzroči nasprotno premike drugih delov telesa (ramenski obroč), da ravnovesje telesa lahko ohranjeno. In za kontrapost je karakretistična natančno ta igra nasprotij med mirovanjem in gibanjem, obremenitvijo in razbremenitvijo, dvigovanjem in spuščanjem, ki konec koncev vodi do homogenega, rezultatnega uravnovešenja figuralne celote. Moderni pojem ponderacija (iz lat. *pondere* obrementiti, razbremeniti; tehtati in *ponderare* viseti, tehtati; odstopanje od ravnovesja in izravnavanje ravnovesja pri tehtanju) označuje pri tem predvsem odnose in razlikovanja med obremenjeno in razbremenjeno nogo ter posledice teh odnosov na stanje celotnega telesa” .[2]

Primer aplikacije: Aplikacijo načela kontraposta v kiparstvu nazorno razkriva zapis Paula Gsella[3], ki ga je napravil ob Rodinovi razlagi klasičnega grškega kiparskega mišljenja. Za ponazoritev je kipar iz gline

zmodeliral majhno figurico v grškem klasičnem slogu in ob njej razložil principe njene likovne gradnje. “Moj kipec ima od nog do glave štiri ravnine, ki si izmenično nasprotujejo. Ravnina ramen in prsnega koša teče proti levi rami, ravnina kolka teče proti desni strani; ravnina kolen teče znova proti levemu kolenu, kajti koleno desne upognjene noge stoji pred drugim kolonom, in naposled stoji stopalo prav te desne noge za levim stopalom. Tako (...) lahko opazite v moji figuri štiri smeri, ki spravljajo vse telo v lahno valujoče gibanje– Ta vtis mirne očarljivosti daje figuri tudi trdna drža (sl. 1C). Ravnotežna črta (*ligne d’aplombe*) teče preko vratu in pada na notranji gleženj leve noge, ki nosi vso težo telesa. Druga noga je prosta: na tla se opira le s konicami prstov, s to sekundarno oporno točko; lahko bi se dvignila, ne da bi telo zaradi tega prišlo iz ravnovesja. Položaj je poln sproščenosti in miline. – Druga pripomba. Zgornji del trupa se nagiblje nad nogo, ki nosi telo. Leva rama je torej nižje od desne. Levi bok, na katerega je osredotočen ves pritisk telesa v tej drži, se dviga in je izbočen. Tako se na tej strani trupa rama približuje boku, medtem ko se na drugi strani dvignjena desna rama od od desnega boka oddaljuje. To spominja na harmoniko, ki se na eni strani stiska, na sdrugi pa razteguje. – To dvojno ravnotežje ramen in bokov še prispeva k vedri ljubkosti celote. Poglejte sedaj moj kipec od strani. Upognjen je nazaj; hrbet se krivi, prsni koš pa lahko boči proti nebu. Skratka, telo je konveksno. Zaradi take oblike ga zadeva svetloba v polno in se mehko razliva preko trupa in udov ter v nas še povečuje splošni občutek ugodja. – Različne



Slika 1 A, B, C, D: Rodinova, Drevova in Kalinova figura za razlago kontraposta

A,B: Rodin "La voix intérieure", glina, 1894.[1] Risbi sta opremljeni z vektorji za označevanje smeri kontrapostne dinamike. C: Ženski akt s poudarjenimi smermi telesnih osi v kontrapostu, terakota, višina 18 cm, (avtor MD), D: Zdenko Kalin, Tivolski pastirček, 1942, višina 140 cm, bron.[2] Smeri kontrapostne dinamike dodal (MD). E: Smer vektorjev na konkavni obliki, ki tendirajo k izravnavi. Kalinovo navodilo bomo razložili s pojmom Vektorskega polja.

[1] Drev, M., Zapiski nasvetov ob modeliranju, 1976/77. (neobjavljeno)

[1] <http://www.esprit-de-france.com/events-and-culture/2009/11/12/matisse-rodin/>, dostopno 10. 4. 2014

[1] http://www.burger.si/Ljubljana/Spomeniki_Tivoli_Akt.htm, dostopno 28. 1. 2014

značilne podrobnosti, ki sva jih ugotovila na tem kipu, lahko opazite na skoraj vseh antičnih kipih. (...) Če prevedete ta tehnični sistem v govorico duha, boste spoznali, da pomeni antična umetnost življenjsko srečo, mir, ravnovesje in razum" (primerjaj sliko 1 A, B C D). Z drugimi besedami: kiparji grške klasike so svoja likovna izrazna sredstva uporabljali tako, da so rahlo vzvalovali telo svojih figur in tako dosegli tisto značilno sproščenost telesa, v kateri se med seboj v »pravi meri« kombinirajo mirovanje in gibanje, statika in dinamika, obtežitev in razbremenitev, nošenje in nošenost ipd., kar, kot pravi Rodin, izraža srečo, mir, ravnovesje, razum in ideale, po katerih so skušali uravnavati svoje življenje v klasični grški dobi.

Razlaga kontraposta po metodi Zdenka Kalina: Profesor kiparstva na ALU Zdenko Kalin (1911–1990) je kontrapost razlagal aforistično. Trdil je, da se naj figuro modelira tako, kot se glasi naslov slovenske ljudske pesmi "Hribčki ponižujte se, dolince povišujte se". "Kiparska forma mora zadostiti težnji perceptivnega aparata, ki hoče konkavno obliko intencionalno izravnati v ravno, konveksno pa priostri na več ravnih odsekih z enako tendenco po izravnavi. Na tak način bi naj kiparska forma pridobila na vitalnosti".[1] Trditev najbolje ilustrira njegov, v javnosti najbolj poznani kip Tivolskega pastirčka. Opremili smo ga s tremi smernimi vektorji, ki izražajo tendenco po izravnavi. Kalinov opis odstopa od ostalih po tem, da se zahteva po ravnovesju nanaša na dve formalni kvaliteti, konkavno in konveksno in je v tem smislu najbolj abstraktna. Ostale definicije ostajajo ozko priklenjene na telesne opise.

[1] Enciklopedija likovnih umjetosti, (1964), izdanje i naklada jugoslavenskog leksikografskog zavoda Zagreb, tisk grafički zavod Hrvatske, Zagreb, op.cit. str. 213

[2] DBG Kunst Lexikon, (1967), Herausgegeben und bearbeitet von Heiner Kuell und Hans Günther Sperlich. Deutsche Buch - Gemeinschaft Berlin - Darmstadt- Wien, str. 342

[3] Rodin, A.; L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris: Bernard Grasset, 1911, s. 258–260.povzeto po: Butina M., Elementi likovne prakse, cit. str. 178-197

Modalitete aplikacije

Če gledamo s stališča likovnega ustvarjalca, je definicijski opis kontraposta zgolj informativen, ne pa tudi formativen. Definicija namreč pove, da kontrapost kot oblikovni cilj in oblikovni problem obstaja, ne predlaga pa metode za realizacijo v praksi. Opis usteza praktično vsaki asimetrični drži prostorskega telesa. Teh pozicij pa je neomejeno število, kar vodi v inflacijo pomena kontraposta, ne pa v njegovo raz-rešitev. V praksi si premeščanje »teže« predstavljamo kot prenos oz. premikanje bremena z enega prostorskega tóposa na drugi. Kiparsko premeščanje teže pa je zaradi statičnosti kipa lahko le iluzija realnega premeščanja. Zato si v kontrapostu udejanjeno premeščanje teže lahko razlagamo kot virtuani upor proti sili teže, ki ji je mogoče ubežati le z virtualnim gibanjem. Stvar metode pa je, kako sebi in drugim predočiti iluzijo gibanja v kontrapostu.

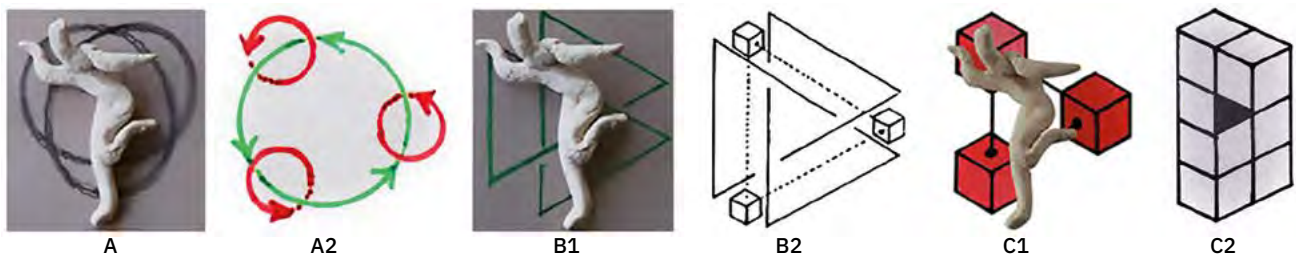
Naša operativna izkušnja pri definiranju kontrapostne dinamike kipa je okrog leta 1990 izhajala iz modeliranja velikega števila majhnih, cca 5 cm visokih glinastih krokijev. Naš cilj je pri tem bil usmerjen k iskanju metrične–kvantitativne izkušnje kontraposta, ki pa nikakor ni bila usmerjena h kritiziranju klasične leksikografske definicije. Hitrost izdelave figurin je izključevala vrsto racionalnih presoj, ki so pri gradnji neke večje kiparske enote nujno potrebne: postavitev, proporcije ter razporeditev in ritem kiparskih mas. Modeliranje figuric je sčasoma preraslo v avtomatizem, ki je napovedoval konkretno spoznanje o geometrični naravi kiparskega prostora. Pri tem smo si predstavljali, da je celoten raspored delov znotraj krokijevega volumna podrejen sistemu nekakšnih prostorskih koordinat, ki so sledile tedaj še neznanemu, a trdnemu prostorskemu vodilu kot prostorskemu atraktorju. Ločeno izdelana tridimenzionalna žična konstrukcija je pojasnila, da je misel o prostorskem vodilu izrazljiva z obliko trolistnega vozla. Pri tem smo imeli v mislih obliko vozla v navadni, mehko ukrivljeni izvedbi. (sl. 2A). Intencionalno je krivulja učinkovala prostorsko dinamično in očitno predstavlja imaginacijo gibanja skozi vse tri prostorske ravnine. S tem je odprla možnost refleksije artefakta, v uvodu nakazanega distanciranja od "empiričnosti" figure in nanjo dovolila pogledati kot norma "od zgoraj", na način, kakor to dovoljuje oz. omogoča model trolistnega

vozla. Hevristični princip je z modelom pridobil podporo uma, vozle je postal orodje v samokritiki lastne kiparske prakse. Koncept prostora bomo imenovali dvodimenzionalni vozelní prostor (skrajšano 2DVP). Atraktor naše razlage kontraposta je v osnovi geometriziran torus z navitjem trolistnega vozla v tlorisni projekciji. Vsebuje absolutni volumen, ki je v svojo sredino ujel relativnega.

Formalizacija

Metrična izkušnja z vozlom kot izraznim sredstvom odpira pot k formalni analizi kontraposta. Kaj pomenita izraza formalna analiza in kritika, v slikarstvu najbolje ponazarjata primera linearne perspektive in zvite evklidske geometrije. Linearne perspektive je primer paradigme v likovni umetnosti, ki vsebuje tako teoretični, kot tudi praktični verifikacijski kriterij. Omogoča nepristransko teoretsko refleksijo in podaja kriterije za pravilno praktično delovanje v okviru izbranih operacionalnih izraznih sredstev. V linearni perspektivi Brunelleschija in Albertija določa geometrijska mreža za linearno perspektivo kot definiens pravilnost interpretiranega predmeta, npr. ulice, krajine itd. kot definienduma. Enkratnost linearne perspektive je v osnovi določena z: 1. evklidsko geometrijo kot prostorom, ki predstavlja epistemsko vsebino pojma in 2. konvergenčnimi linijami in gradienti kot vizualnim načinom dojemanja prostora. To je dvojica psiholoških globinskih znakov, ki tvorita kognitivno vsebino pojma perspektive. Po Butini je "perspektivna risba globine prostora likovno pravilen linearni način oblikovanja slikarskega prostora... Butina piše, da je "linearna perspektiva tipičen primer prostorske sintakse". Omogoča projekcijo tridimenzionalnih predmetov realnega sveta na dvodimenzionalni slikovni ravnini, kar hkrati ustreza človekovi naravni percepciji globinskega polja. Sledeči podoben primer je prostorski koncept zvite evklidske geometrije matematika in fizika Rogerja Penrosa, ki jo na tem mestu samo omenjam. (Glej prispevek Torusna števila v likovnih umetnostih avtorja MD).

[1] Atraktor je matematični pojem, ki izhaja iz teorije kaosa. Prvi, ti. čudni atraktor je izdelal Edward Lorentz leta 1963 s preprostim sistemom enačb. Atraktor funkcionira kot točka ali tir, ki privlači druge točke ali tise. Ima več oblik. Enostavni so točkasti, limitni cikel, atraktor torus, kvaziperiodičnost idr. Obstajajo pa tudi bolj zapleteni, kaotični atraktorji. Teorija kaosa pozna atraktorje, ki so nastali pri preučevanju vremena, bioloških sistemov, npr. čebel ali epidemijah, fraktalov, časovnih intervalov, simulacij galaktičnih sistemov. Povzeto po Gleick, James, *Kaos, DZS*, Ljubljana, 1991, Primarni vir: Gleick, James, *Kaos, Making a new science*, Penguin books, 1987.

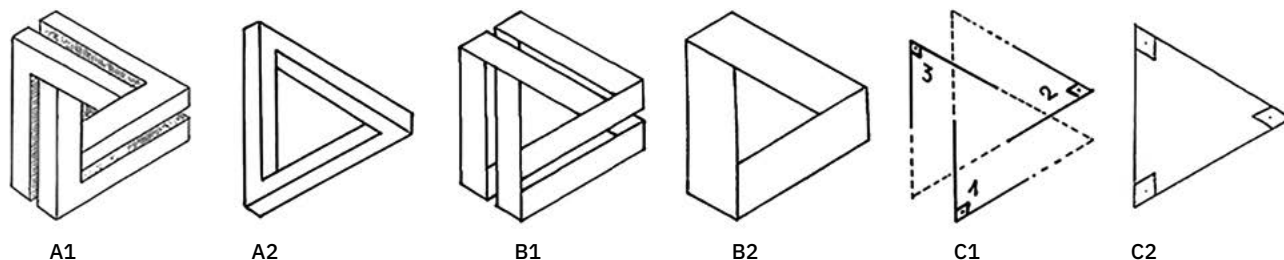


Slika 2: Hevristična izkušnja

Hevristična izkušnja (sl. 2) z mehkim, zaokroženim trolistnim vozlom $V3/2$ razen rotacij ni nudila posebnih optično kognitivnih sredstev, s katerimi bi bila formalna analiza in kritika kipa dejansko mogoča (sl. 2A). Vseeno pa je bila nosilec važnega formalnega sporočila: Pri tem gre za analitično razlago spoznanja, da figura sočasno rotira v dveh ravninah prostora, v medialni in ortogonalni. Če obe stanji izpostavimo, potem rotacijski, cirkularni gibi potekajo v medialni ravnini figure. V smeri npr. naprej ali nazaj ustrezajo prevalu in premetu (zeleni krog na sl. B). Drugi tip gibanja je torzijski, vrtilni, na stran in poteka pravokotno na prvega v ortogonalni ravnini. Temu npr. ustreza drsalec v vrtenju ali metanje diska (rdeči krogi na sl. A2). Toda v figuralnem gibu sta obe komponenti gibanja, tirna in vrtilna združeni. B: Druga izkušnja je nastala z geometrizacijo vozla. Pri tej obravnavi se pojavi možnost vpeljave v perspektivnih lastnosti. Geometrizirane toroidalne like smo že spoznali pri torusnih številih. Sedaj bom dal poudarek geometriziranemu vozlu $V3/2$ na način triangulacije (sl. B1,2). C2: Tretji pripomoček izhaja iz shematiziranega prikaza figure v prepogibu in zasuku v medialno ravnino. Autonom prikaz zasuka s palico, kockami (rombi) in vpeljava topološke luknje vodi k nastanku tribarja T-4-4-2 MT4-1.

V likovni, dvo- in tridimenzionalni realnosti obstajajo za doseg tega cilja na praktični in teoretski ravni tri generalne strategije: 1. Artikulacija likovnega premeščanja teže in položaja lahko postane stvar optične iluzije in posebne perspektivne obravnave figuralnega motiva. Pot k teoretski razlagi kontraposta v tem primeru vodi preko lokalno prisotne evklidske geometrije v 2D vozelnem prostoru (sl. 3A1,2). 2. Ker je telo v gibu ukrivljeno (prepognjeno), je kiparski ekvivalent teži lahko tudi razmerje oz. kontrast med konveksnim in konkavnim. Pot k teoretski razlagi kontraposta vodi v tem primeru preko strukture hiperboličnega paraboloida, Moebiusovega traka 3 in metode topološke perspektive (sl. 3B1,2). 3. Likovna spremenljivka smer v likovnem prostoru ima na konceptualni ravni svojo ustreznico v linearnem vektorju. Množica linearnih vektorjev lahko tvori mrežo vektorjev, ta mreža pa dobiva s posredovanjem treh zakonov Gestalta (Köhlerjevimi figuralnimi poučniki, Köhler-Wallachovo razlago nasičenosti in trikotnim gama gibanjem) svoj pomen v razlagalni metodi vektorskega polja (sl. 3C1,2). Opisani trije postopki so med seboj primerljivi, kompatibilni in razlagajo kontrapost na frontalnem, reliefnem planu.

[1] Butina, Milan; Slikarsko mišljenje, cit. str. 251



Slika 3: Hevristična izkušnja

POJEM PREMEŠČANJA IN ZAMISEL TREH EKRANOV

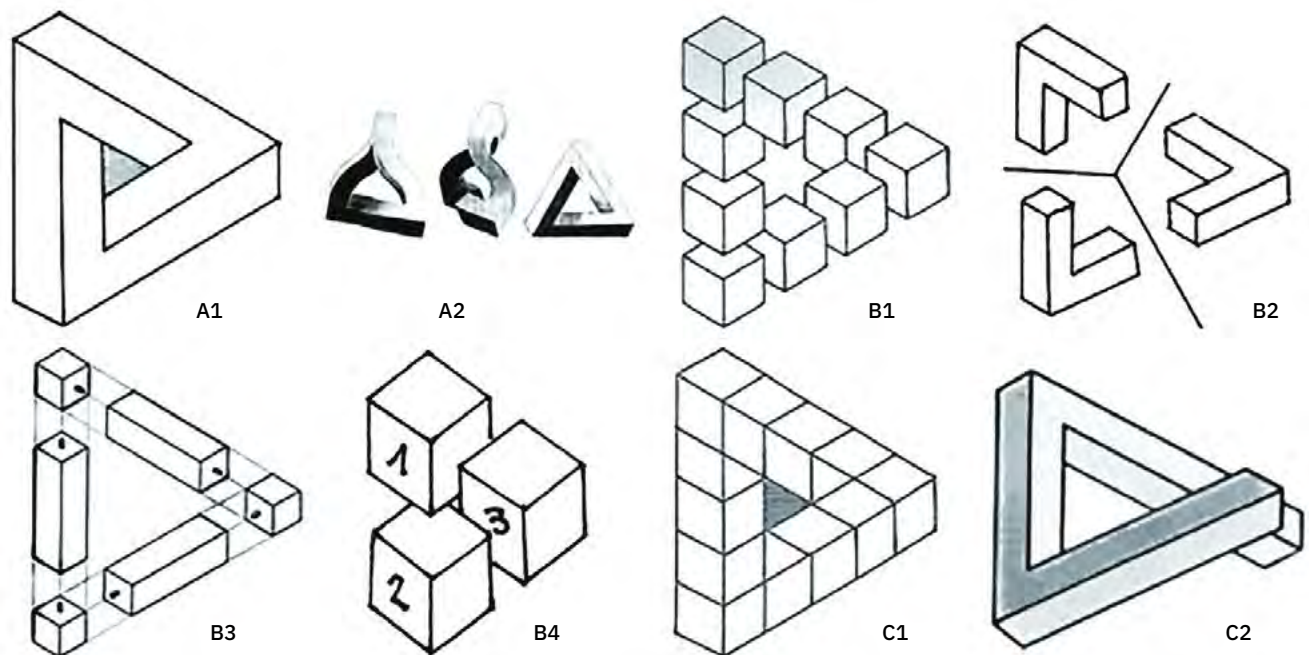
Vprašanje kontraposta se, kot rečeno, po definiciji nanaša na premeščanje teže, položaja in smeri v mirujoči asimetrični figuri. Akt premeščanja v kontrapostu je intencionalen, zgodi se v opazovalčevi predstavi. Morda je temu najbližja izjava M. Duchampa, ki je v svojem kubističnem obdobju izhajal iz zamisli, da bi oblike razbil in jih razstavil: "Njegov cilj je bila statična predstava gibanja -statična kompozicija, z nakazanimi različnimi pozicijami, ki jih zavzame oblika v gibanju, vendar brez doseganja filmskih učinkov".[1] Citat cilja na kompozicijsko obravnavo figure ali figuralne kompozicije. S tem razmišljanjem sovpada več slik z naslovom Akt, ki sestopa po stopnicah iz leta 1912. Premeščanje poskusimo razumeti kot psihološko mobilizacijo gibanja, iniciirano s strani opazovalca ob ustreznem dražljajskem materialu. Vzroke za predstavo gibanja pa gre iskati v izgubi ravnovesne lege figure na lokalnih mestih, podrti simetriji telesa, vzrok pa je lahko tudi likovno psihološke narave.

Opazovalec v aktu premeščanja intencionalno ponovno vzpostavlja ravnovesje kiparskega predmeta. Na predmetu išče novo, dinamično simetrijo ali odpravlja gestaltistična neskladja. Intencionalno pomeni v tem primeru s pomočjo vozla. Pri tem geometriziran, transformiran vozlo kot model prevzame vlogo objekta premeščanja. Kot statična oblika, ki na optični ravni sproži proces premeščanja kot izraz gibanja. Način, kako vozlo premešča, odpira vprašanje o interpretativni metodi za izvajanje premeščanja. Z ozirom na topološki izvor vozla bi podpora morala biti topološka. Z vidika izkušenj v slikarski praksi v primerih uspešne rabe linearne perspektive bi morali premeščanje utemeljevati geometrično. Oba načina sta združljiva v področju geometrijske topologije.

(geometrijsko-topološka interpretacija klasičnega kiparskega kontraposta na slikovni ravnini) Z ozirom na telesnino predstavljamo ostrotrikotno obravnavani vozlo na tri različne načine, z enodimenzionalno linijo, dvodimenzionalnim trakom, tridimenzionalno pa s palicami (vse slike na 4C) in posebno konstelacijo kock (Reuterswärdove kocke, sl. 4B). Vsaka interpretacija daje trikotnemu vozlu lastno metodo in smer premeščanja. Trdimo, da naštetih prototipnih oblik trikotnega vozla na sebi lasten način izpolnjujejo zahteve za kontrapostno premeščanje iz hipoteze. Na tak način postane trikotni vozlo kiparsko uporaben kot dvodimenzionalni vozleni prostor ali krajše 2DVP(sl.6). 2D vozleni prostor podaja načela in geometrični kriterij, kako je možno na slikovni površini ustvariti iluzijo gibanja v treh dimenzijah.

Perspektivna interpretacija V3 s tremi izraznimi sredstvi kot formalnimi operatorji, palico, trakom in linijo (A1, B1, C1): v središču, med vozlom A1 se nahaja Penrosov tribar (A2); znotraj ploskovno interpretiranega vozla B1 je Möbiusov trak MT3 (B2); med linearno podanim vozlom se nahaja trikotno oblikovana linija v treh ravninah prostora (C2). To so prostorske osnove za formalizacijo treh podtipov dvodimenzionalnega vozelnega prostora: Dvodimenzionalni vozleni prostor - 2DVP - podan s palico kot operatorjem, topološko perspektivo na Möbiusovem traku in operatorjem hiperboličnim paraboloidom in Vektorsko polje v figuralni kompoziciji s smernimi vektorji kot operatorji.

[1] Brejc, T. (1984): Slikarji o slikarstvu, Od Cezanna do Picassa, MK, Ljubljana, op.cit. str. 127.



Slika 4: Prototipne oblike 2DVP

Razširitev spoznavnih možnosti za 2DVP poteka s tremi prototipnimi oblikami, zveznimi in diskretnimi ter kombiniranimi. Zvezna lika sta: A1: Penrosov tribar.[1] A2: Hamaekersov tribar.[2] Če želimo v realnem prostoru ohraniti pravokotne relacije v stičiščih palic tribarja, je potrebno palice torzijsko ukriviti. Diskretni liki so: B1: Tribar z devetimi kockami Oscarja Reuterswärda "Opus 1 no 293 aa" 1934. B2: Tribar s tremi kotnimi elementi. B3: Konstrukcija iz treh palic, Bruno Ernst.[3] B4: Oscar Reuterswärdove kocke na risbi Opus 2B, 1940.[4] Vmesni zvezno-diskretni prikaz daje lik C1 z 12 kockami kot moduli[5] in Reuterswärdova nemogoča konstrukcija odprtega netoroidalnega lika iz treh palic in dveh pravih kotov.[6]

[1] Ernst, B.; Das verzauberte Auge, sl. 9, str. 73

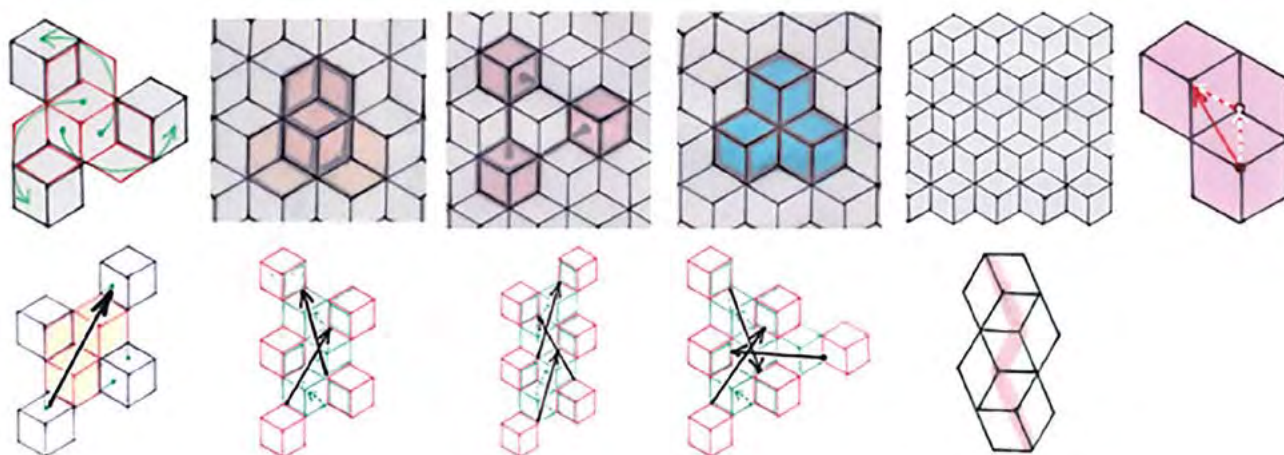
[2] Ernst, B.; Das verzauberte Auge, sl. 6, 7, 8 str. 93

[3] Ernst, B.; Das verzauberte Auge, sl. 6 str. 36

[4] Ernst, B.; Das verzauberte Auge, sl. 2 str. 70

[5] Predelava Ernstove risbe, vir: Ernst, B.; Das verzauberte Auge, sl. 5 str. 36

[6] Ernst, B.; Das verzauberte Auge, sl. 4 str. 7



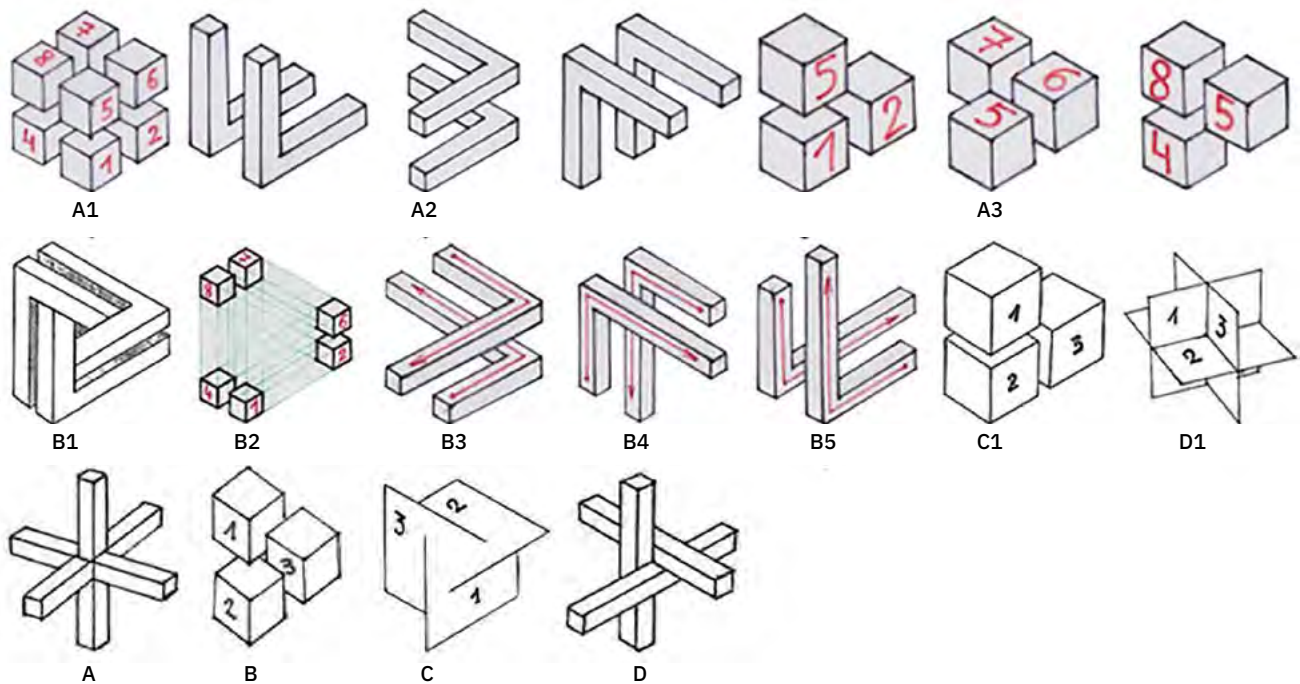
Slika 5: Modul rombov iz mozaika v Antiohiji kot osnova za 2DVP

POLJE ROMBOV KOT MODULARNI IZVOR 2DVP IN GESTALTISTIČNO OPRAVIČENJE

Vzorec rombov na osnovi enakostraničnih trikotnikov se je v evropski umetnosti prvič pojavil na mozaiku iz Antiohije (5A). V vzorcu je mogoče prepoznati optično koeksistenco treh kvalit: 1. gestalta petih rombov (sl. B) 2. Sledi vzorec kock v v izometrični projekciji evklidskega prostora (sl. C) in 3. kot vzorec kock, ki pripadajo Penrosovemu tribarju in Reuterswärdovim kockam in sodijo v kontekst 2D VP (sl. D).

E: Iz polja rombov izhaja možnost, v kateri ena enota 2DVP premore tri gestaltistično izražena premeščanja na osnovi gestalta petih rombov, oziroma gestalta polno- prazne kocke. Spomnimo se, da pri tem slikovnem gradivu percepcija niha med stanjema konkavne ali konveksne oblike, polne ali prazne kocke. V modelu potekajo premeščanja iz kocke v sredini na Reuterswärdove kocke v vogalih (slika E je kombinacija B in D). F: Dva gestalta petih rombov tvorita v eni trikotni enoti 2DVP element premeščanja v pod kotom 300. Pri tem se v optičnem smislu polovično prekrivata. Premeščanje označuje vektor, ki je vsota dveh manjših in kaže smer aktivacije polja. G: Na tej bazi je mogoče prikazati gestaltistično povezavo med med dvema ali večimi enotami 2DVP. Povezave

so verižne, zaporedne. H: Izkušnjo je mogoče na primeru 4 enot 2DVP predstaviti tudi v okrajšani obliki s tremi vektorji in tremi gestalti. S tem je konceptu prostora 2DVP dano psihološki pomen in optično opravičenje za likovno eksistenco, hkrati pa legitimnost, da je z njim mogoče opraviti poseg v empiriji oziroma na vzorčnih primerih. Model 2DVP v celoti sestavljata dve kvaliteti, omenjeno polje gestaltov in aksiomatizacija, ki bo sledila v nadaljevanju. Sedaj vidimo, kako je z razlagalnega stališča pomembno, da se obe kvaliteti nahajata v enotnem polju rombov. S tem je zagotovljena prehodnost med gestaltom in konceptom prostora ter podpora gestalta konceptu 2DVP. Kontrapostno premeščanje temelji na predstavi gibanja in je po toposu izomorfno gestaltističnim predstavam gibanja.



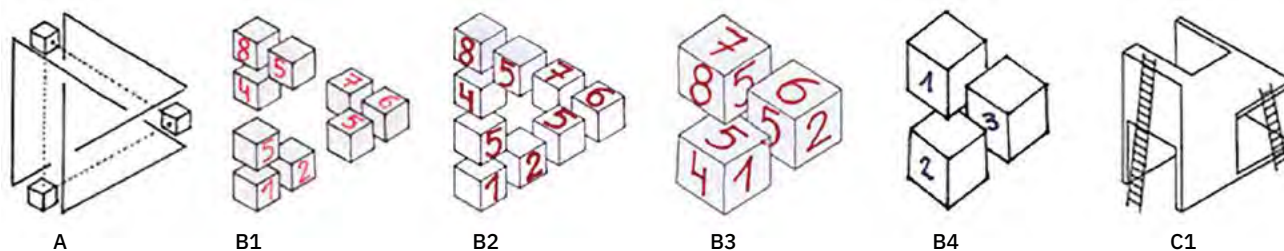
Slika 6: Razlike med evklidskim in 2DVP

A1: Model osmih manjših kock v večji kocki. A2,3: Relacije palic in kock v treh ravninah evklidskega prostora, frontalni, medialni in ortogonalni. B1: vozlo s telesnino kvadratnega preseka je trianguliran torus z dvodimenzionalno luknjo. B2-5: Relacije palic vozla $V_{3/2}$ v treh ravninah 2DVP. Iluzija premeščanja položajev v 2DVP nastane z zaporedno združitvijo dveh ali treh ravnin evklidskega prostora! Vsak vogal tribarja ali Reuterswärdovih kock izpolnjuje pogoje evklidskega prostora. (avtor risb 6 MD). C1, D1: Razlika med kockami, vloženi v evklidski in vozleni prostor. C2, D2: Razlika med prostorskima križema in C3. D3: Razlika med oblikama središč obeh prostorov. Središče 2DVP je območje topološke luknje. Status kock, prostorskega križa in središča v 2DVP: Najpomembnejša razlika obstaja v relacijah med kockami. V realnem prostoru evklidske geometrije formirajo tri kocke tri pravokotne relacije. Med tremi kockami obstaja ena pravokotna relacija (sl. 6 A1, A3, C1). V 2DVP kocke optično segajo druga v druga, se hkrati prekrivajo in odkrivajo. Sunkovita izpodrivanja med Reuterswärdovimi kockami so psihološko primerljiva z metodo preklopov (sl. 6 D1, 6 A, B, C, D). Likovna psihologija te oblike preklapljanja ne pozna.

FORMALIZACIJA $V_{3/2}$ IN OPERATORJI

Navedena Duchampova izjava o predstavi gibanja nas vodi h kubistični ideji multivida, h koeksistenci delov razkosane figure. Geometrizaran vozlo iz ravnih linij in s koti 60° nastopa v funkciji multividnih projekcij (sl. 2B1-2, C1, 3A1). To sproži niz optično zaznavnih in likovnih posledic. Novi vozlo postane za vidno zaznavo optično sprejemljiv v kontekstu evklidskega prostora. Optični videz vozla postane evklidski na treh lokalnih prostorskih mestih. Vsebuje vse lastnosti zaznavnega prostora v izometrični perspektivni projekciji, kot so prostorski plani, relacije levo-desno, spodaj-zgoraj, spredaj-zadaj. To je z zaznavnega stališča pomembno, saj je človekova vizualna percepcija izvorno vezana prav na lastnosti evklidske geometrije.

Razlog za eksistenco DVP: Središče evklidskega prostora je točka inverzije, ki je presečišče treh prostorskih ravnin: medialne, ortogonalne in frontalne. (sl. C2). Kako torej razsrediščiti nekaj neskončno majhnega kot je točka? Rešitev je v tem, da se namesto enodimenzionalnih linij v prikaz transformacije vpeljejo tridimenzionalne oblike - palice s kvadratnim presekom (sl. B1-5). Z uvajanjem debeline se pridobi mera za razločevanje središča kot presečišča linij od središča, ki ni več presečišče linij. Ta interpretacija topološko ni sporna. Novo središče je središče mimobežnih linij, lastnost pa odlikuje tako vozlo kot 2DVP (sl. D3).



Slika 7: Aksiomatizacija 2DVP

A: Vozel V3/2 z Reuterswärdovimi kockami. B: kocke formirajo vogalne elemente v tribarju. C: predelana in s številkami iz primera B dopolnjena risba Oscarja Reuterswärda, Opus 1 no 293 aa, 1934.[1] Kocka 5 se trikrat ponovi. (avtor risb MD).

AKSIOMATIZACIJA 2D VOZELNEGA PROSTORA

Aksiomatizacijo 2DVP določa en aksiom: A1. Konstelacija treh kock tvori v vozelnem prostoru tri pravokotne odnose: a: položaj kock K1,K2 je pravokoten na položaj kock K2,K3; b: položaj kock K2,K3 je pravokoten na položaj kock K3,K1; in c: položaj kock K3,K1 je pravokoten na položaj kock K1,K2. Sledi zapis v formalni obliki: $K(1,2) \perp K(2,3)$; $K(2,3) \perp K(3,1)$; $K(3,1) \perp K(1,2)$.

Iz aksioma sledi izpeljava teze: Evklidski prostor dovoljuje le eno od treh naštetih pravokotnih relacij (sl. 7 A3 in C1). Relacija kock na sl. (K1,K2) je pravokotna na položaj kock (K2,K3). To pa ne velja za relacije b in c, ker so postavljene pod kotom 45 o. Iz tega sledi da je geometrija vozelnega prostora lahko le lokalno evklidska (v treh evklidskih oknih).

Sklep: Položaji kock v 2DVP niso sporni z ozirom na evklidsko geometrijo. Torus v interpretaciji tribarja ali vozel V3/2 s telesnino kvadratnega preseka sta s stališča evklidske geometrije pravilna, ker upoštevata 5 aksiom o vzporednicah. Sporna sta z ozirom na koncept evklidskega prostora kot nepredirne prostorske entitete brez luknje.

[1] Pečjak, V.; Nastajanje psihologije, cit., str. 205

VEKTORSKO POLJE V FIGURALNI KOMPOZICIJI

Ključne besede: pojem in mreža vektorskega polja, Köhlerjevi figuralni poučniki, Köhler-Wallachova razlaga nasičenosti, trikotno gama gibanje, trikotna kompozicija pri Kandinskem.

Vektorsko polje je odgovor na dva že citirana definicijska opisa, pri katerih se omenjajo sile. Prvi je leksikografski opis, v katerem kontrapost pomeni enakomerno porazdelitev sil znotraj neke plastike ali arhitekture. Drugi izhaja iz Kalinove zahteve po izravnavi konkavnih in konveksnih volumnov.

Vektorsko polje je orodje za razumevanje slikarske in kiparske figuralne kompozicije. Pojem slikovnega polja spada tako kot format, likovni prostor in prostorski križ med nemimetične elemente podobotvornega znaka. Zavzame se stališče, da je izvor polja psihološki. Vsebina polja govori o usmerjenih napetostih, psiholoških silah in vizualnem polju sil, ki jih človek opaža hkrati z razporedom predmetov. Pri tem se uvodoma izhaja iz opažanj Vasilija Kandinskega, kiparja Zdenka Kalina in Meyerja Shapira. Eksistenco vektorskega polja opravičujejo vsaj trije iz množice gestalt psiholoških zakonov: Köhlerjevi figuralni poučinki, Köhler - Wallachova razlaga nasičenosti in trikotno gama gibanje. Na osnovi omenjenih zakonitosti se izdelata triangulacijska in vektorsko koordinirana mreža kot materialni nosilec polja. Vektorsko polje pridobi z mrežo operativno vrednost pri umetniškem ustvarjanju in formalni analizi umetniških del.

[1] Ernst, B.; Das verzauberte Auge, sl. 1 str. 69

POJEM POLJA

Izvor pojma: Izraz polje se kot znanstveni pojem najprej pojavi v fiziki. Polje je temeljni pojem za opisovanje fizikalnih pojavov, s katerim se opisujejo sile med telesi v prostoru. Prvi ga v 19. stoletju vpelje fizik Farraday, pri pojasnjevanju delovanja elektromagnetnih sil na daljavo. S tem je bil narejen odločilen korak v razumevanju delovanja sil v prostoru. Nekoliko pozneje pojem polja privede do Maxwellovih enačb, ki podajajo zgradbo elektromagnetnega polja. Iz fizike se pojem polja seli na področje psihologije (gestalt psihologija), kasneje še v slikarstvo (barvno polje, slikovno polje).

Domneve o izvoru psihološkega polja: Polje se v psihologiji dojema večplastno: fenomenološko kot vidno (npr. homogeno, diferencirano, kompleksno senzorno polje), barvno, slušno, tipno ali kot polje medčloveških odnosov, torej osebno Levin (Lewin). Gestalt psihologija je razlago fenomenološkega polja utemeljevala analoško z magnetnim poljem, ki ga tvorijo sile, razporejene okoli magneta. Pri tem se je usmerila na iskanje fizioloških osnov fenomenoloških gestaltov. Tako bi naj sleherni fenomenološki organizaciji izomorfno ustrezala konfiguracija fizioloških oziroma živčnih procesov. "Izomorfizem pomeni, da so vsi izkustveni razporedi v prostoru in času "resnično reprezentacija ustrežajočega razporeda v pripadajočem dinamičnem kontekstu fizioloških procesov." [1] "Köhler je domneval, da se fenomenološka polja nanašajo na elektrokemična polja v senzornih predelih možganov. Po njegovem mnenju povzroči dražljaj (npr. zaznan lik) različno koncentracijo ionov v vidnem delu možganske skorje (mrežnici). Ker se ioni širijo iz predelov z večjo koncentracijo v predele z manjšo, postane en del elektropozitiven glede na drugega. Zaradi razlike v električnih potencialih nastane tok, ki kroži iz kortikalnega predela lika v podlago ali ozadje. Znotraj predela lika je tok gostejši, medtem ko se zunaj njega širi na vse strani. Zaradi različne razdelitve potencialov v polju, se lik loči od podlage in postane fenomenološko bolj homogen, enoten in podlaga manj jasna." [2] Köhler : "...Teorija percepcije mora biti teorija polja. S tem hočemo reči, da so nevrnalne funkcije in procesi, s katerimi se v vsakem posameznem primeru povezani percepcijski pojavi, locirani v kontinuiranem mediju in da dogodki na nekem določenem mestu v tem mediju vplivajo na dogodke na drugih mestih in sicer na način, ki je neposredno odvisen od lastnosti obojih v njihovem medsebojnem razmerju. To je koncept,

s katerim delajo vsi fiziki. Teorija polja, ki obravnava percepcijo, uporablja to preprosto shemo pri raziskovanju možganskih koleratov percepcijskih pojavov". [3] Izvor polja se torej povezuje z dvema dejavnikoma.

[1] Pečjak, V.; Nastajanje psihologije, cit., str. 205

[1] ibid.; op. cit., str. 205.

Prvi je fiziološki (izvira iz zgradbe očesa: zahteve retine, gradivo za nasičenost) in drugi je psihološki (fenomeni barve, svetlo-temno, iluzije, psihološki globinski znaki, preklopi, gama gibanja itd.). Zaradi tega sta tudi akcijski radij in smer učinkovanja polja različna.

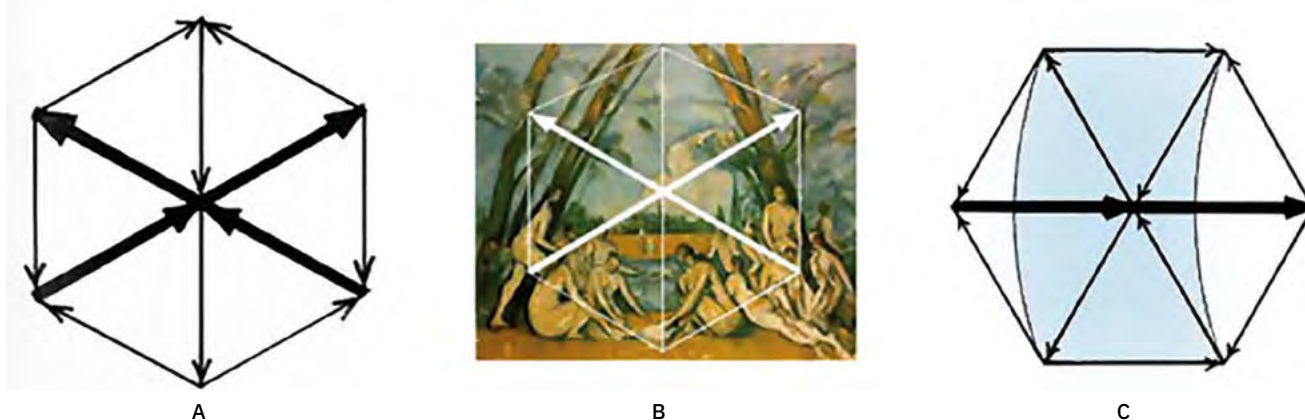
Slikarstvo tako pozna različne oblike izrazov za polje. Izraz polje si lastijo barve, svetlo-temno ter format kot oblika slikovnega polja. Linija aktivira v kontekstu gradientov in konvergenčnih linij v linearni perspektivi učinek globinskega polja. Sherman razloži Cezannovo metodo dela s koncentričnim poljem, ki ga podkrepi s skupino gestaltističnih zakonov. [4] Slikarstvo Josepha Albersa temelji v ciklusu slik z naslovom Strukturalne konstelacije izključno na metodi preklopov. Po minimalističnem kiparju Morrisu, "je za gestalt karakteristično to, da ko je enkrat vzpostavljen, so vse informacije o njem kot gestaltu izčrpani. Nihče npr. ne bo iskal gestalt gestalta." [5]

Po vsem povedanem si je smiselno zastaviti vprašanje ali je psihološko polje eno samo ali pa jih je morda mnogo. Heterogenost gestaltpsihološkega gradiva omogoča mnogotere koncepte polj. Po tej zamisli lahko vsak fenomen izzove svojo obliko polja. V tem primeru je fenomen prototipni nosilec določene vrste polja. Po drugi strani pa se nekateri zaznavni fenomeni medseboj podpirajo, pogojujejo in se celo prekrivajo (npr. součinkovanje barve, svetlo-temnega in perspektive). To napeljuje k misli, da je morda psihološko polje le eno in da je posamezen fenomen ali skupina součinkujočih fenomenov zgolj posebna oblika dejavnosti tega enotnega polja. V tem primeru pa se postavi vprašanje prezentacije takega polja.

[1] Köhler, W.; Gestalt Psychology, Liveright Publishing company, New York, 1929, primarni vir, in: Sherman, Hoyt L., Cezanne and Visual Form, Likovne besede, 39-40, (terciarni vir) Original text: Duke-Elder, Sir William Stewart: Textbook of Ophthalmology, Vol 1, St. Louis, Missouri, 1944. Cit str. 25 (sekundarni vir)

[1] prim. Sherman, H.L. Cezanne in vizualna forma, Likovne besede, 39-40, izvorni tekst: Duke-Elder, Sir William Stewart: Tekst Book of Ophthalmology, vol 1 San Louis, Missouri, 1944. cit str. 25

[1] Marzona, D.; Minimal Art, Taschen, Köln, 2004 cit. str. 76



Slika 8: Paul Cézanne: Large Bathers

A: Paul Cézanne: Large Bathers. 1898-1905, oil on canvas, 208x251 cm, Philadelphia Museum of Art. B: Aktivacija vektorskega polja v Cézannovih Kopalkah (avtor MD). C: Drev Marjan, Aktiviranje vektorskega polja pri Kalinu.

[1] Kandinsky, V.; Od točke do slike, cit., str. 70

[1] Ibid., str. 70

RAZLOGI ZA VPELJAVO VEKTORSKEGA POLJA V FIGURALNI UMETNOSTI

Kandinsky in trikotna kompozicija. Kot učinek polja se lahko komentirajo opažanja Kandinskega na Cézannovi sliki Kopalke. Kandinsky imenuje trikotno kompozicijo "mistični trikotnik".[1] "Takšna gradnja v geometrijski obliki je že staro načelo, a so ga zadnje čase opuščali, ker se je spridilo v togo akademsko formulo, ki ni premogla več nikakršnega notranjega pomena več, nobene duše. Cézanne pa je istemu načelu vlil novo dušo in pri tem posebej močno poudaril čisto slikarsko – kompozicionalno. V tem pomembnem primeru trikotnik ni pripomoček za harmoniziranje skupine, marveč glasno razglašen umetniški cilj. Umetniška oblika je tu hkrati pripomoček za kompozicijo v slikarstvu: težišče je v čistem slikarskem prizadevanju ob močnem sozvenenju abstraktnega. Zavoľjo tega Cézanne z vso pravico spreminja razmerja človeškega telesa: h konici trikotnika se ne poganja le cela figura, marveč se kakor v notranjem viharju od spodaj navzgor vedno močnejše potiskajo v višino tudi posamezni delčki telesa, ki postajajo čedalje lažji in se očitno razpotegujejo."[2] Postavi se teza, da polje učinkuje kot tok, s katerim v slikovnem polju usmerja posamezne oblike (na A poudarjene smeri v mreži vektorskega polja

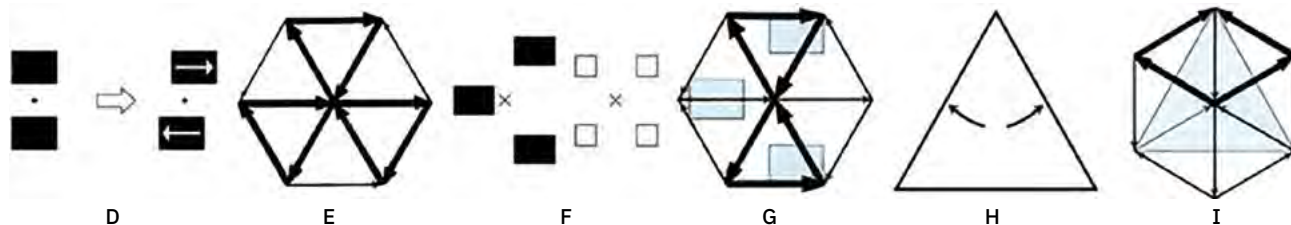
Metoda kiparja Zdenka Kalina se je uveljavila kot trajni napotek študentom kiparstva pri modeliranju obraza ali človeške figure, ki ga je kot profesor pri predmetu modeliranje praktical v času službovanja na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. "Kiparska forma mora zadostiti težnji perceptivnega aparata, ki hoče konkavno obliko deformirati tako, da bo postala ravna, konveksno pa priostri na več ravnih odsekov z enako tendenco po izravnavi. Na tak način bi naj kiparska forma pridobila na vitalnosti."[1] Naša teza je: Iz povedanega izhaja, da binarni opoziciji konkavnega in konveksnega tendirata k izravnavi v ravno obliko (C).

3. Psihološki razlogi in opravičenje vektorskega polja

V tem poglavju se daje v pregled tri gestaltistične zakone. Funkcija zakonov je dvojna; prvič - utemeljujejo zgoraj navedena gradiva in drugič - zakoni kažejo lastnosti polja: zaznavne premaknitve slikovnega gradiva, deformacijo slikovnega gradiva (razširitev in zoženje) ter izpostavijo levosučnost kot pozitivno smer znotraj slikovnega polja. Pričakuje se, da zakoni razpolagajo s toposom, ki je potreben za formiranje mreže.

[1] Že citirano Kalinovo izjavo na str. 267 ponavljamo zaradi celovitejšega pregleda teksta Drev, M.; Zapiski ob modeliranju, 1977. (neobjavljeno)

[2] Trstenjak, A.; Oris sodobne psihologije 1, cit.,str. 32-33



Slika 9: Gradiva treh gestalt fenomenov

D: Gradivo za Köhlerjeve figuralne poučinke. E: Aktiviranje vektorskega polja pri Köhlerjevih figuralnih poučinkih. F: Gradivo za poskus nasičenosti pri Köhler- Wallachovi razlagi nasičenosti.[1] G: Aktiviranje vektorskega polja pri Köhler-Wallachovi razlagi nasičenja. H: Gradivo za trikotno gama gibanje. [2] I: Aktiviranje vektorskega polja v trikotnem gama gibanju. (Avtor risb D, E, G, I MD)

[1] Pečjak, V.; Nastajanje psihologije, p. 206

[2] Arnheim, R.; Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye (the New Version), Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954 (1974); Umetnost i vizualno opažanje, Psihologija stvaralačkog gledanja, Umetnička akademija u Beogradu, 1988, str. 369

1. Köhlerjevi figuralni poučniki

“Pod Köhlerjevimi figuralnimi poučinki se razumejo zaznavne premaknitve na predlogah, ki nastopajo, če poskusna oseba neposredno prej na istem področju vidnega polja fiksira kakšno drugo predlogo. Če npr. fiksiramo vedno isto točko nekako na sredi med spodnjim in zgornjim črnim pravokotnikom, potem se zgornji premakne na desno, spodnji pa na levo, tako da dozdevno ne stojita več navpično drug nad drugim.”[2] S tem zakonom je levosučnost v polju gestaltistične mreže (sučnost v smeri urinega kazalca) pomensko določena kot pozitivna, desnosučnost pa kot negativna (sl. D). Zakon izpostavlja dve lastnosti polja: vlogo središča in rotacije. Središče je referenčna točka za določitev zaznavne premaknitve in sučnosti polja. Podobno trditev je zgoraj izrekel tudi Kandinski: Edina točka, ki izraža najbolj popoln mir je središče kvadrata in kroga. Z rotacijo sprejme polje lastnost levo in desnosučnosti ter pomensko prednost levosučnosti pred desnosučnostjo. To pove, da postane asimetrija temeljna lastnost polja (sl. E).

2. Köhler- Wallachova razlaga nasičenosti (sl. F)

spada med najbolj znane gestaltistične zakone. Gradivo za eksperiment je sledeče: “Glej v točko X med črnimi liki dalj časa, npr. 35 do 40 sekund, nato hitro pogledaš točko X med belimi pravokotniki. Razdalja med levima kvadratoma se bo razširila

in med desnima zožila. Če ne bo prišlo do učinka, ponovi poskus in podaljšaj čas gledanja.”[3] Zakon dokazuje naslednjo lastnost polja: sile polja oz. smerne napetosti z raztezanjem in krčenjem deformirajo zaznavno gradivo. Pod njegovo okrilje sodi Kalinova intuitivna domneva: Sile polja raztezajo konkavno obliko in krčijo konveksno (sl. G).

[1] Že citirano Kalinovo izjavo na str. 267 ponavljamo zaradi celovitejšega pregleda teksta Drev, M.; Zapiski ob modeliranju, 1977. (neobjavljeno)

[1] Trstenjak, A.; Oris sodobne psihologije 1, cit., str. 32-33

TRIKOTNO GAMA GIBANJE

”Gama gibanje nastane, kadar se predmeti iznenada pojavijo in izginejo. To so na primer utripajoči prometni znaki, za katere se zdi, kot da se v trenutku prižiganja širijo iz središča v vse smeri. Ugašanje luči pa se opaža kot krčenje svetlobnega snopa. V posebnem primeru trikotnega gama gibanja, ko leži trikotnik na osnovnici, osnova ostaja mirna, medtem ko drugi dve stranici stremita na stran in navzgor, kot da so na temenu trikotnika spojene s tečajem.”[1] (sl. H) Izpostavljena lastnost polja je, da sile upogibajo stranice trikotnika. Trikotno gama gibanje je po usmerjenih napetostih podobno domnevam Kandinskega pri trikotni kompoziciji, kjer polje upogiba telesa (sl. I).

[1] Trstenjak, A.; Oris sodobne psihologije 1, cit., str. 32

Naloga poglavja je, da prevede besedna sporočila v geometrijska, vsebino v obliko - topos in učinke smernih napetosti v vektorje. Iz delovanja zakonov se oblikujejo metrični pogoji za določitev mreže.

Ob izrazu mreža pomislimo na homogeno pletenino, sestavljeno iz podobnih enot, ki jih je sicer praktično nemogoče ločiti in razstaviti, lahko pa jim je ugotoviti osnovne elemente in zakonitosti, ki jih družijo. Ti elementi so linije tvorilke, vozlišča kot sečišča linij in celice kot vmesni prostor. Mreže se razlikujejo glede na funkcijo (npr. kompozicijske, konstrukcijske, kartografske, mreža medčloveških odnosov), strukturo (ravninske, prostorske, pravilne ali nepravilne) in obliko (npr. geometrijske, organske). Najbolj stabilne ravninske mreže sestavljajo geometrijski liki trikotnik, paralelogram in šesterokotnik. Mreže iz pravilnih geometrijskih likov ploskev enakomerno pokrivajo oziroma tlakujejo. Zaradi stroge zgradbe in enostavnosti se zdijo primerne za opisovanje tako nedoločenega pojava, kot je polje.

Kakšna je formalna izvedba, določitev ustrezne mreže in mrežnih parametrov?

Vizualni doživljaj je dinamičen. To kar človek ali žival opaža ni samo razpored predmetov barv in oblik, gibanja in velikosti. To je mogoče predvsem medsebojno dejstvo usmerjenih napetosti. Te napetosti niso nekaj kar opazovalec iz nekih svojih razlogov dodaja statičnim likom. Nasprotno, te napetosti so bistven sestav vsakega opazanja, kot so velikost, oblika, mesto in barva. Ker imajo velikost in smer, se za te napetosti lahko reče, da so psihološke sile. Naloga mreže je topografska odslikava "smernih napetosti ali psihičnih sil,"[1] ki se manifestirajo v zakonih. Zato je potrebno linije tvorilke mreže opremiti s puščicami, ki bodo postale smerni vektorji. Vsak smerni vektor v mreži postane nosilec ene smerne napetosti iz zakona.

[1] Pečjak, V.; Nastajanje psihologije, p. 206

[1] Arnheim, R.; Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye (the New Version), Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954 (1974); Umetnost i vizualno opažanje, Psihologija stvaralačkog gledanja, Umetnička akademija u Beogradu, 1988, str. 369

[1] Izraza sta povzeta po gestalt psihologu Rudolfu Arnheimu, glej: Arnheim, Rudolf, Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye (the New Version), Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954 (1974), Umetnost i vizualno opažanje, Psihologija stvaralačkog gledanja, Umetnička akademija u Beogradu, 1988. str.17

Iz Köhler-Wallachove razlage nasičenosti je razvidno, da smerne napetosti z raztezanjem in krčenjem

deformirajo zaznavno gradivo. V mreži bosta krčenje gradiva prevzela dva drug proti drugemu v skupno točko usmerjena vektorja, raztezanje pa vektorja, ki se iz skupne točke drug od drugega oddaljujeta (sl. G). S Köhlerjevimi figuralnimi poučinki sprejme polje lastnost levo in desnoučnosti. Temu pogoju ustreza mreža vsaj dveh modulov z nasprotnimi rotacijami in skupnim vektorjem. Gama gibanje ponazarjajo štirje vektorji. Dva, ki izhajata iz skupne točke in dva, ki se v skupno točko stekata (sl. I).

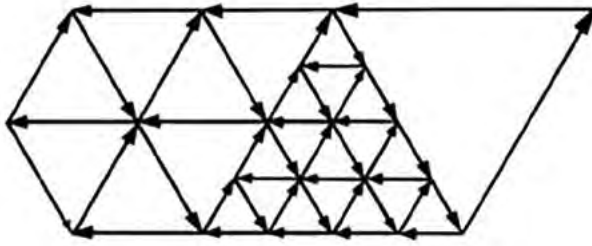
Preizkušanje različnih modularnih mrež pokaže, da zahtevanih pogojev ne izpolnjujeta mreži štiri in šestkotnih modulov, ampak le mreža trikotnih modulov in še ta le pod pogojem, da se trikotniki grupirajo v soseščino po šest enot v skupno oglišče (sl. J). Iz enakostraničnih trikotnikov oblikovana mreža ima še eno lastnost: ohranja podobnost po meri velikosti, kar pomeni, da bo levo ali desnoučnost ohranjala gostejša ali redkejša mreža, z manjšimi trikotniki kot mikro moduli ali z večjimi kot makro moduli. Lastnost se izkaže za učinkovito pri ustvarjalni praksi, ker z vidika polja ustvarja v artefaktu preglednost med deli in celoto.

Spoznali smo, da ima vsak zakon svojo specifiko delovanja in je po pripadajočem topografskem opisu drugačen od ostalih. Mreža jim predstavlja skupno metrično formalno raven, znotraj katere siceršnje razlike med njimi ne pridejo več do izraza. Vektorsko polje vsebuje pogoje za modeliranje vidne materije na način zaznavnih premaknitev slikovne podlage, z raztezanjem in stiskanjem deformira slikovno gradivo in postane nosilec levo- desnoučnosti.

Zaradi geometrijsko topološkega pristopa je predlog za vektorsko polje še najbližji prijemom, ki jih je v gestalt psihologijo uvedel psiholog Kurt Lewin. To je svojska oblika psihologije, znana kot topološka ali vektorska psihologija in kot psihologija polja. Nazor sloni na hipotezi, da zaznavnemu polju ustreza fizikalno polje silnic, ki se porazdeljuje na vzdraženostnih področjih možganske skorje".[2] "V psihologijo je vnesel matematiko, konkretno metodo topologije. Uveljavil je pojmovanje prostora, ki ni evklidski prostor treh dimenzij. Topologija upošteva vse dejavnike, ki delujejo istočasno v prostoru. Pomembni so le odnosi med deli, ki so hkrati prisotni in tvorijo celoto polja ter drug na drugega vzajemno vplivajo".[3]

[1] Trstenjak, A.; Oris sodobne psihologije 1, cit., str. 32

[1] Pečjak, V.; Nastajanje psihologije cit., str. 211



Slika 10: Mreža vektorskega polja in Ranjeni vojak



APLIKACIJA VEKTORSKEGA POLJA V LIKOVNI UMETNOSTI

Vsak gestaltistični zakon sestavlja izbrano slikovno gradivo s topografskim sporočilom, ki izzove ojačano dejavnost polja. Gradiva gestaltističnih zakonov se v tem smislu razlikujejo od sporočilnih vrednosti vsakdanjega slikovnega gradiva. Vidna stvarnost (svet) je preveč heterogena, da bi z vsako pojavno obliko zmogla maksimalno aktivirati dejavnost polja na način, kot se to aktivira v posameznih gestaltih. V kompleksnem vizualnem gradivu, ki zajema npr. skupino ljudi, posamezni gestalti niso direktno razvidni. Tu nastopi vloga umetnika kot občutljivega opazovalca, ki zmora dejavnost polja, ne le prepoznati, ampak v kompoziciji tudi maksimirati. Mreža vektorskega polja je pripomoček za doseg tega cilja. Slika Ranjeni vojak je primer dejavnosti vektorskega polja v štirih modularnih enotah (sl. K).

[1] Arnheim, R.; *Visual thinking*, Faber and Faber Limited, London, 1970, povzeto po : Vizuelno mišljenje, jedinstvo slike I pojma, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985, cit str. 229

[1] Butina, M.; *Prvine likovne prakse, (PLP)*, Debora, Ljubljana, 1997, opis cit. str. 80-81

GLOBINSKI UČINEK POLJA

Gestalt psihološko osmišljanje globine vektorskega polja.

Relacija med makro in mikro modularno enoto v smeri oproti središču je gestaltpsihološko relevantna iz večih razlogov:

1. Najprej zato, ker kot pravi Arnheim: "Prva strukturalna diferenciacija vzpostavlja odnos med središčem in lupino. V svoji najbolj statični verziji služi ta odnos samo zato, da ilustrira nasprotje med zelo velikim in zelo majhnim." [1]

2. Relacija večje- manjše vedno aktivira vprašanje globine slikovnega polja. "Velikost predmeta z oddaljenostjo optično upada." [2]

3. Zgoraj formulirano vektorsko polje sprejema, kot smo že spoznali, upoštevanje levo- ali desnorsučnega smernega gibanja. Nalogi se v nadaljevanju zastavlja problem gestaltistične osmislitve zahtev vseh treh točk s fenomenom, ki bo z njimi zmogel korelirati.

Naštete zahteve iz sicer pestre palete gestalt fenomenov izpolnjujejo fenomeni tipa spiralnih gibanj. Njihova slikovna gradiva aktivirajo optični učinek vrtničnega gibanja od roba proti središču. Najbolj poznan je primer Wadeove spirale. Trstenjak meni, da "primer navidezne spirale, napravi vtis navideznega gibanja, čeprav imamo pred seboj dejansko samo koncentrične kroge, ki pa jih prekinjajo divergentno iz skupnega središča izhajajoče krivulje". [3] Navedba zahteva pojasnilo: Optični učinek spiralnega je smiselno iskati med koncentričnimi krogi – konkretno med tistimi, ki so si bližje. Dva bližnja koncentrična kroga v tem primeru tvorita novo optično kvaliteto kolobar. Princip bližine je namreč eden iz skupine zakonov likovne organizacije zaznav. Odgovorni so za konstituiranje lika kot osrednjega gestaltističnega pojma. Med osnovnimi je zakon forme ali pregnance, ki ga je Koffka formuliral takole: "Psihološka organizacija je vedno toliko "dobra", kolikor to dovoljujejo dani pogoji.. Izraz "dobra" tukaj zajema lastnosti kot so: pravilnost, kohezija, simetrija, homogenost, ravnovesje, maksimalna preprostost, točnost. Pregnantnost torej pomeni, da organizem teži k določenim izbranim oblikam vedenja v zaznavah, v gibanju in v dejanjih". [4] Ploskev



Slika 11: Primera spiralnih iluzij

L: Nicholas Wade: primer spiralne konstrukcije.[1] M: Crawling Bug Spiral Illusion (navedba vira je na str. 199).

kolobarja nadalje naseljujeta dve krivulji, svetla in temna, ki izzoveta optični učinek globine. Navitje spiral na kolobarju je toroidalno, tako da kolobar zaradi optičnega učinka globine postane torus (sl. L). Mogoče je trditi, da je šele torus oz. videz torusa z navitjem tisti lik, s katerim je možno povzeti impulz zaznave spiralnega globinskega gibanja. Ta zakonitost velja za vse tovrstne spiralne fenomene. Niz torusov z navitjem tvori fenomen spiralnega gibanja. Zato potrebuje posebno razlago.

Torusi na Wadeovi spirali tvorijo desnosučno toroidalno navitje, vendar to ni pravilo. Znani so drugačni slikovni primeri iluzij kot npr. Akuyoshi Kitaoka[5] ali Fraserjeva spirala (sl. M), pri katerih so gibanja obojestranska. Fraserjevo spiralo sestavljajo tri sklenjena toroidalna navitja brez praznih vmesnih prostorov in z nasprotnimi rotacijami v zaporedju levo-desno in levosučno gledano od roba proti središču. Spirala kot celota tako na svojstven način korelira nasprotnim smernim vektorjem vektorskega polja. Percepcija je pri tem "ujeta" v permanenti iluziji gibanja v dveh nasprotnih smereh. Zunanji torus je med vsemi naštetimi poseben po minimalnem številu spiralnih navitij. Sestavljen je iz treh parov belih in črnih spiral. V nekoliko modificirani izvedbi je kot samostojna oblika predstavljen na sl. N.

[1] Trstenjak, A.; Oris sodobne psihologije 2, Obzorja, Maribor 1974, cit., str. 348,

[1] Katz, D.; La psicologia della forma, Paolo Boringhieri, Torino 1960, cit. str. 63, povzeto po V: Butina, M., 1982. Elementi likovne prakse. Ljubljana: Mladinska knjiga, cit. str. 100

[1] kitaoka_strange_appearance, dostopno 3. 1. 2014,

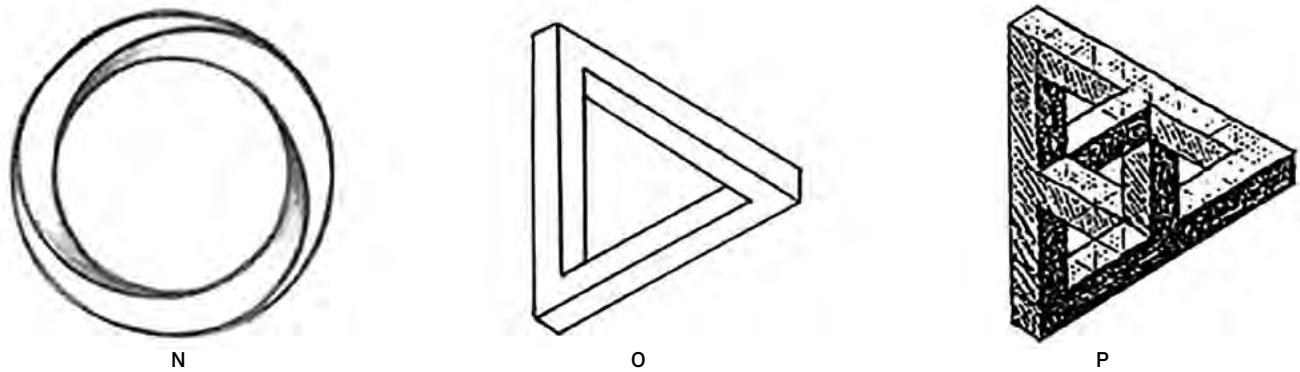
SPOJITEV SPIRALNEGA GIBANJA Z VEKTORSKIM POLJEM.

Pot povezave mora potekati preko oblike, ki bo nosilec obeh lastnosti in ju združevala. Oblika ali bolje lik se imenuje tribar (sl.11B). Prvi je lik predložil nemški slikarj Oscar Reutersward leta 1934, dvajset let kasneje ga je angleški fizik Roger Penrose objavil v British Journal of Psychology (št. 49, del 1, februar 1958). Označil ga je kot "tridimenzionalno, pravokotno zgradbo, ki pa ne predstavlja projekcije prave prostorske strukture. Nemogoči tribar je povezan s sredstvi nepravih povezav med normalnimi elementi in sicer kot risba. Trije pravi koti so povsem normalni, le da so na napačen, prostorsko nemogoč način med seboj povezani in s tem tvorijo neke vrste trikotnik, katerega seštevek kotnih stopinj znaša 270° «. [2] Popularen pa je tribar postal v upodobitvah grafika M.C. Escherja. Njegova risba štirjih spletenih tribarjev (sl.P) odpira možnost, da tribar postane element kompozicijske gradnje. O tem več nekoliko kasneje.

[1] The Art and Science of Visual Illusions, Routledge & Kegan Paul, London 1982

[1] Ernst, B.; Der Zauberspiegel des M.C. Escher, Taco Verlag, 1986, Berlin, str: 87, 88.

Z optično zaznavnega vidika tribar dozdevno nima nič skupnega s spiralnim gibanjem in obliko torusa na sl.P. Polno spoznanje njegove identitete potrebuje kratko pojasnilo s strani matematike. Po matematični poti je dovoljeno tribar in torus vrednotiti po geometrijskih in topoloških načelih. Geometrija upošteva načelo skladnosti, kar pomeni, da sta dve telesi skladni po metričnih pojmi kot so



Slika 12: Med spiralno iluzijo in tribarjem

N: Torus s trojnim spiralnim navitjem kot element, ki je strukturno - topološko enak Penrosovemu tribarju. V4/3 (avtor MD). O: Penrosov tribar (avtor MD). Razlika med N in O je v prvem torusnem številu: T-0-4-V4/3 -1 za okrogli lik in T-4-4-V4/3 -1 za tribar. P: Escher, Pet tribarjev (en velik in štiri manjši v medsebojni povezavi).[1]

stranice, koti ali dolžine. S tega vidika sta torus in tribar dve ločeni telesi. Tribar je dovoljeno pojmovati kot geometrijsko telo. Vsebuje kote in odrejene ploskve. Za torus to ne velja. Druga veja matematike, topologija (analysis situs) obravnava pojma okolice in homeomorfnosti. Topološka preslikava preslika okolico originalne točke v okolico slike te točke. Tribar in torus sta topološko homeomorfna, ker imata enako število lukenj.

Tribar se ne smatra kot negacija torusa z navitjem. Relacija tribar-torus izpostavi razmerje med dvema različnima modusoma zaznavanja sveta; vidnim in kinestetičnim. Tribar je v službi čuta vida, v svetu odrejenih in med seboj ločenih perspektivnih pogledov in metrike ki zahteva analitični pristop pri razumevanju okolja. Nasprotno temu je "topološko interpretiran tribar kot torus z navitjem" z ukrivljenimi linijami v funkciji kontinuiranega premeščanja med robom in središčem, med globinami in višinami v funkciji, ki je bližja mehkoobam telesnega gibanja. Kakor je oko po funkciji vpeto v optiko evklidskega prostora, je morda kinestezija opisljiva z dinamiko fluidov. Po Panofskem postane telo v kiparstvu manirizma "mehka substanca, ki se lahko razteza do katerekoli dolžine in zvije v katerokoli smer.

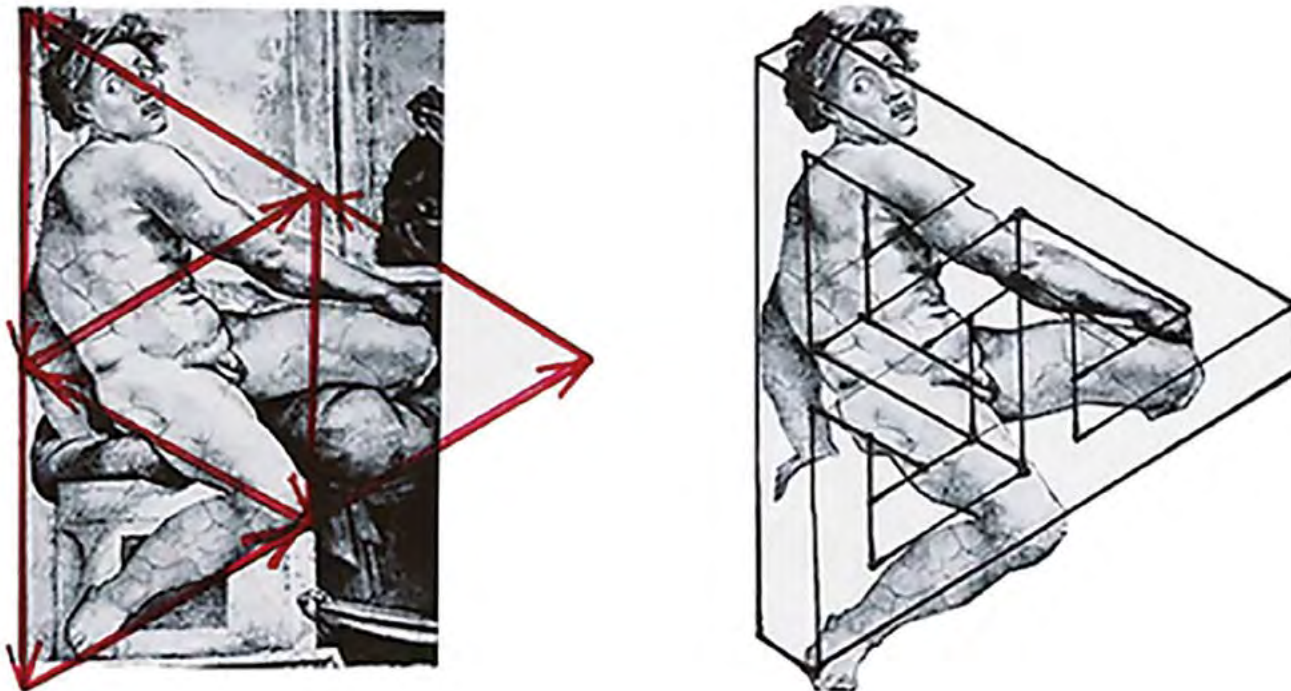
Izziva vtis nestabilne situacije, ki bi se lahko transformirala v klasično ravnotežje, če bi to brezsiljno mnogostranskost upravljala neka kontrola in stabilizatorska sila" [3].

Enako je mogoče trditi tudi za figuro v baroku. Vlogo elementa kontrole in stabilizatorske sile klasično uravnovežene figure pri Michelangelu je vredno preiskusiti s tribarjem. Njegova izjava "da se kvalitetna skulptura lako skotali po bregu, ne da bi se pri tem polomila[4]" je po Panofskem morda apokrifnega karakterja, zato podaja svojo oceno: "Figura je podana z ostro akcentuacijo osovni smeri prostora, ukrivljene linije tendirajo k zamenjavi s horizontalnimi ali vertikalnimi, mase predstavljene v perspektivi pa težijo k frontalizaciji ali ortogonalizaciji".[5] Opis ustreza perspektivnim vrednostim v tribarju: Realna vrednost kota v tribarju je 60 stopinj, optična 90 stopinj. Posledično so tudi optike smeri v tribarju izraz smeri prostorskih ravnin ne pa poševnic.

[1] Panofsky, E.; Ikonološke studije (Humanističke teme u renesansnoj umetnosti), Nolit, Beograd, 1975, cit str. 139, primarni vir: Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, Harper & Row, Publishers, Inc., New York,

[1] Panofsky, E.; Studies, cit. str. 136

[1] Ibid, op. cit. str.136.



Slika 13: Ignudo v vektorskem polju in 2D vozelnem prostoru tribarjev

R, S: Michelangelo Buonarroti, Ignudo, fresca, 1508-1512, Capella Sixtina, Vatican

APLIKACIJA VEKTORSKEGA POLJA NA DVODIMENZIONALNI VOZELNI PROSTOR

Sledi formalna likovna analiza Michelangelovega Ignuda s poudarkom na optiki tribarja kot nemogočega lika. Kar se dogaja s figuro v z celoti, najbolj ilustrirata sledeči izjavi Michelangela: Prva pravi, da "Slika postane tem boljša, čim bolj se približa reliefu"[1]. Komentar: Vektorsko polje je globoko točno toliko, kot optična globina in velikost tribarja ali skupina tribarjev. Ni neskončna, kot je npr. renesančni prostor linearne perspektive. Drugi teoretik umetnosti 16. stoletja Giovanni Paolo Lomazzo v traktatu O slikarstvu "Trattato della pittura" piše, kako je Michelangelo priporočal, da je "figuro potrebno vedno graditi

piramidalno in-spiralno in pomnoženo z en, dva in tri..."[2]. Komentar: Pojem spiralnega smo povzeli s toroidalnim navitjem. Piramidalni princip je skrit v perceptivnem nemiru, ki ga povzročajo očesu optike tribarja. Te so tetrederske. Izraz pomnoženo z en, dva, tri...pa z kompozicijskimi modeli: Obstaja sedem modelnih variant za analiziranje drugačnih slikovnih primerov. Predstavljene so na str. 299 v Tabeli formalnih kontrapostnih premeščanj. Dve varianti ustrezata dvem enotam polja, ena varianta trem, tri variante za štiri enote in varianta za šest enot vektorskega polja. Slikovni prikaz kompozicijskih analiz vseh primerov presega okvire pričujočega sestavka.

[1] Ernst, B.; Der Zauberspiegel des M.C.Escher, Str. 88

[1] Friedenthal, R.; Letters of the great artists, From Ghiberti to Gainsborough – Thames and Hudson, London, 1963. Friedenthal, Ričard, Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, Beograd, 1967, cit.str. 83

[1] Symonds, J.A., The life of Michelangelo Buonaroti, New York, 1925, part. 204-205, povzeto po Ambrožić, Katarina, Mikelandelov strašni sud, Vuk Karadžić, Beograd, 1976, str.56

ZAKLJUČEK

Vektorsko polje je formulirano kot možno orodje pri analizi likovnih form figuralnega tipa. Model je izpeljan povsem teoretsko in neodvisno od likovne empirije, to je likovnih form (slik, kipov). V 20. stol. so slikarji in kiparji predložili številne avtorske zapise, s katerimi so nameravali likovno umetnost teoretično osmisliti. Današnja umetnost je potrebno teoretsko reflektirati, podobno, kot je refleksijo potreboval renesenčni umetnik. Dejansko je renesančna linearna perspektiva zgodovinsko gledano še vedno edina prava likovna paradigma kot vzor za morebitne nove likovnoteoretske modele. Vsebuje dvoje: Najprej koncept prostora kot razsežnost, v katerem so predmeti slikovno naseljeni. To vlogo opravi evklidski prostor. Drugič: potrebuje psihološko osmislitev prostorskega koncepta, ki ga dajejo gradienti in konvergenčne linije- torej psihološki globinski znaki. Ker je sodobni človek okvire evklidskega prostora že zdavnaj prerasel in jih zapolnil z eliptično, hiperbolično in mnogimi drugimi geometrijsko topološkimi koncepti prostorov, je podobno ravnala tudi moderna umetnost. Naloga vseh tistih, ki v tem času čutimo izziv, da bi sedanjo likovno umetnost osmislili na teorijsko- kompozicijskih temeljih je, da ponovimo

omenjeni renesančni scenarij z drugačnimi, času primernimi izraznimi sredstvi. Tokrat s poznanimi geometrijsko topološkimi modeli na eni strani v navezi s še neizkoriščenimi zakoni gestalt psihologijo na drugi. Tak temelj umetniki potrebujemo kot organizacijsko vodilo pri rokovanju z vizualno materijo. Brez te zaveze sme postati umetniški artefakt katerikoli predmet, ki ga umetnik proglasi za umetnino. To pa postavlja pod vprašaj celotno dosedanjo umetnost.



Slika 14: Idol in arhajska plastika

A: Idol, B: Arhajska plastika in hiperbolični paraboloid na ravni ploskovne reprezentacije, Pojavi se globina in z njo dve kvaliteti: MT1 trak na ravni kiparskega okvirja kot izraz asimetrije v koraku ter vprašanje perspektive. (sl. C:) in kvader kot kiparski format (sl.D).

RAZVOJ GRŠKEGA SLOGA IN TOPOLOŠKA PERSPEKTIVA

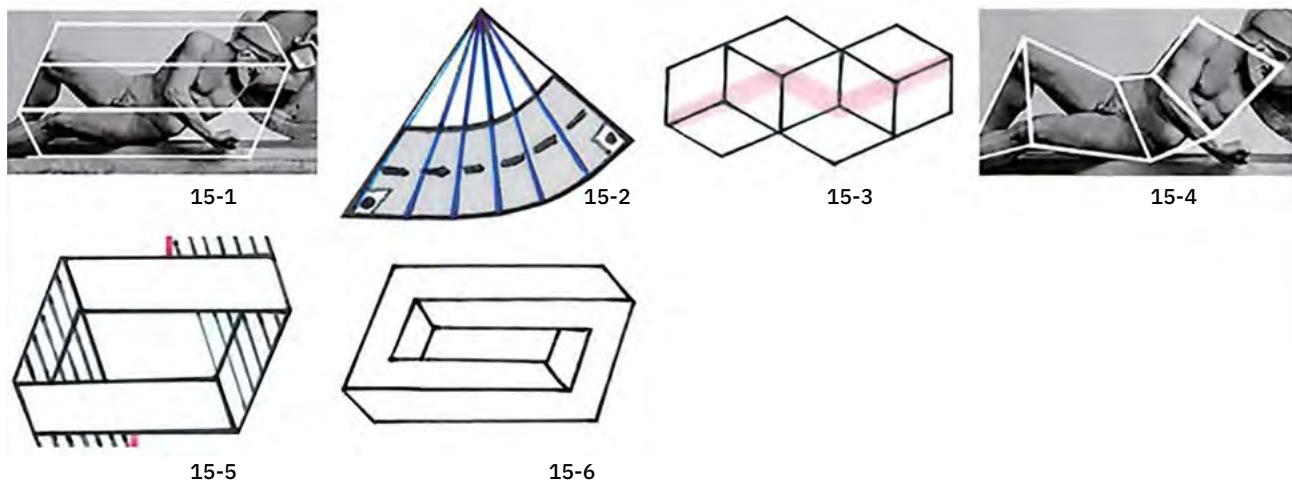
Pri tem smo razmislek o statusu prostora oblikovali na osnovi razlik med simetrično in asimetrično postavljeno figuro. Izhajali smo s stališča opazovalca, in kiparski blok ali kvader konceptualno priredili položaju pokončne simetrične figure. S tem smo določili mero za vse nadaljnje spremembe položajev figure. Ta mera je Evklidski prostor. Pri prehodu v nove položaje figura spreminja prvotno geometrijo kvadra v novo-krivljeno. Pozornost smo usmerili k spremembam zgornje, spodnje ter stranskih ploskev kvadra, ali v nekakšen okvir brez frontalnih ploskev. Ugotovili smo, da zasuk figure spremeni geometrijo danih ploskev v topološko ploskev Möbiusov trak MT2. MT2 je posledica dejstva, da se figura daje v zrenje hkrati iz dveh različnih zornih kotov in se obravnava kot vsota dveh perspektivnih pogledov v izometričnih projekcijah. Zavzeto konceptualno izhodišče je relacionistično. Prostor se formira na osnovi predmetov. Predmeti kot materija oz. kot masa ukrivljajo prostor-čas. Ker smo prvotno simetrično figuro v kvadru postulirali kot mero za spremembe, nastopa v funkciji časa in prostora kot točka nič. Posledično vsaka sprememba pomeni dogodek. MT2 je torej pokazatelj spremembe prostor-časa v kiparski figuri.

Razgibanost figure v razvoju grškega sloga bomo postopno spremljali skozi vse tri formalizacije kontraposta, poleg topološke perspektive še 2DVP in vektorsko polje. S tem bomo opravili tudi verifikacijo hipotez, saj se v razlagi morajo dopolnjevati. S tem bomo potrdili ali ovrgli njihovo veljavnost.

Formiranje grškega sloga bomo sočasno spremljali po dveh poteh: 1. S pozornim motrenjem sprememb na figuri kot kiparskem objektu skozi postopke shematizacije. Mednje sodijo spremembe kiparskih volumnov in mas v zgodnjih obdobjih ter postopne transformacije obeh v kasnejših. Spreminjajo se tudi načini obravnavanja kiparskih prostorov. 2. Spremembe je zato potrebno motriti z različnim naborom orodij. Mednje spadajo psihološki preklopi, operatorji za ugotavljanje lokalnih perspektiv, torusi-tribarji ali Möbiusovi trakovi različnih kompleksnosti. Grško kiparstvo se deli na 4 obdobja: geometrični slog, arhaično od 650. do 450., klasično od 450. do 323., in helenistično kiparstvo od 323. do Kristusovega rojstva. Klasično kiparstvo je razdeljeno na tri obdobja: klasična skulptura petega stoletja, klasično kiparstvo do 4. stoletja in helenistično kiparstvo. Kontrapost predstavlja le eno etapo v celotnem razvoju.

Geometrični slog (od 8. stol. do leta 650 p.n.št.) zastopa Idol kot prototipna oblika in predstavlja grobo izdelano človeško figuro. Oblika telesa je simbolična, nadomeščajo jo pravokotne ali trikotne oblike za glavo, telo in noge. Kompozicija je stilizirana, statična, simetrična, zaprta, reljefna in pokončna. Os telesa sovpada z osjo forme (sl. 1: Idol iz sredine 7 stol. pne). V konceptualnem smislu je figura zaprta v nekakšen okvir, akt kontrapostnega premeščanja je odsoten. Reprezentirajoči model za to obliko forme je pokončni pravokotnik.

Arhajski stil (650-490); predstavlja polnoplastične figure dorskih Kurosov (prikazujejo gola moška



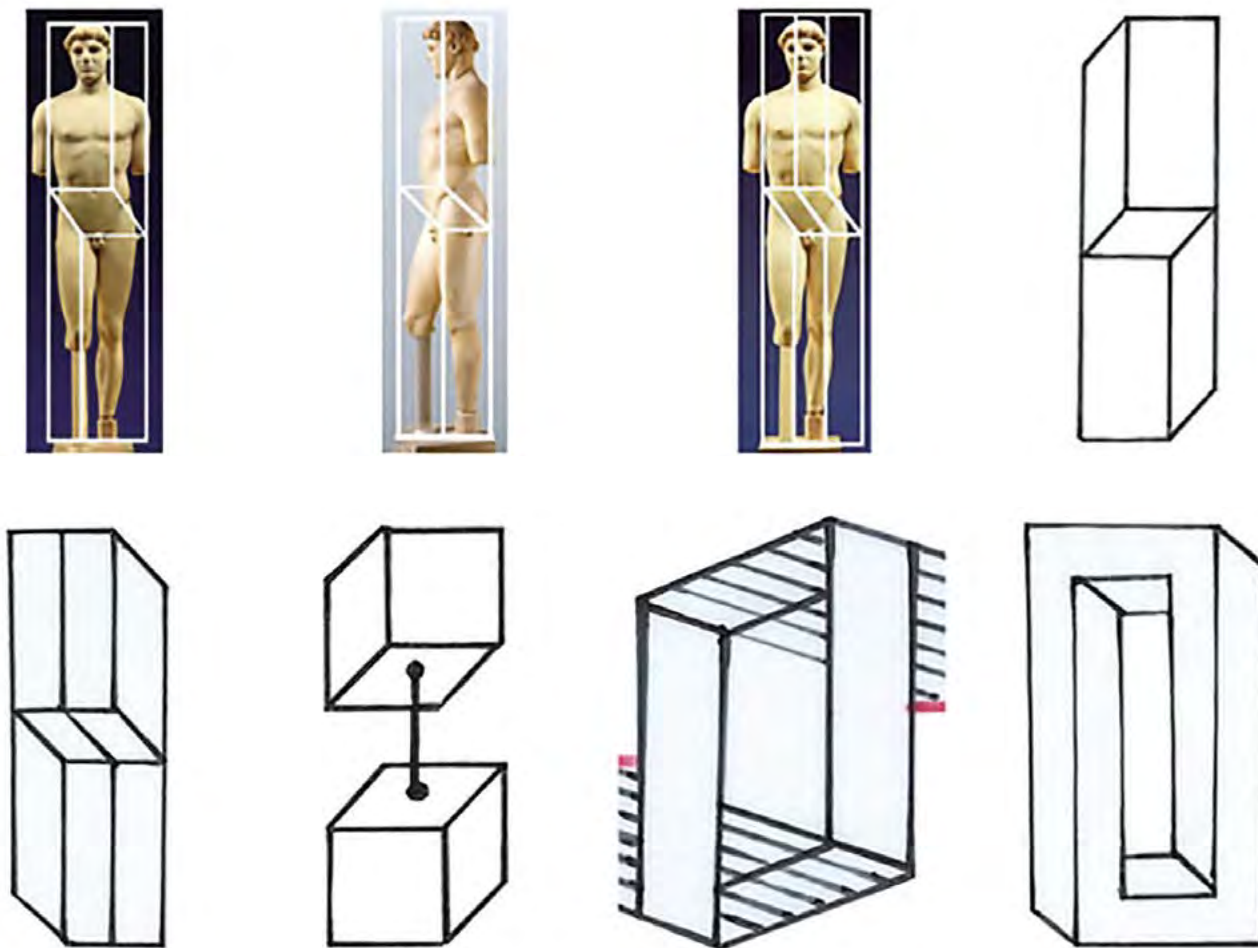
Slika 15: Primer ponderacije I

Sl. 15-1, 15-4: Ranjeni vojak, Afajino svetišče v Eginu, (okrog l. 485), paroški marmor, Gliptoteka München. Sl.15-2: Kot model za to stanje telesa za začetek določimo hiperbolični paraboloid ali prevojno ploskev. Sl. 15-5: v drugi fazi kot model dodajam še Moebiusov trak 2 (MT2). Perspektivna projekcija je z dvema horizontoma vstavljena v MT/2. Sl. 15-3: Z gestaltpsihološkega vidika se figura osmisli z gestaltom petih rombov v zaporedju petih prekrivajočih enot - to je varianta Thierijeve figure. Sl. 15-6: Prostorski koncept zastopa optični lik s torusnim številom T-4-4-2MT4-1,

telesa) in jonskih Kor (oblečene žene). Arhajska plastika je podrejena arhitekturnemu formatu svetišč, to je obliki kvadra, ki mu v kiparstvu ustreza pojem kiparskega bloka. Od tu naprej govorimo v kiparstvu o pojavu treh prostorskih ravnin in planov. Modelacija telesnih mas je usmerjena v prostor naprej. Prednji in stranski pogled sta še ločena, tako kot pri sumerski in egipčanski plastiki. Arhajska plastika daje vtis figure, ki je vpeta v kvader, in ne na način, kot da je modelirana v prostoru. Zgornji del telesa je tog, simetričen, frontalen, spodnji del je že asimetričen, leva noga je pomaknjena naprej v diagonalo, v medialno ravnino. Korakajoča noga razširi ploskovni prostor Idola naprej v globino (sl. B) in tako prostor fizično razširi v tretjo dimenzijo. Prototipna skulptura tega obdobja je Moskoforos, ali človek, ki nosi tele, prva polovica 6.stol.p.n.e. Muzej na Akropoli, Atene. V konceptualnem smislu se ravna pravokotna ploskev Idola v arhajski plastiki ukrivi v prevojno ploskev. Arhajska plastika ukrivi prostor v MT1 (sl.1 C). Topološka obravnava postavi vprašanje prisotnosti lokalne perspektive spodnjega dela figure. Razkorak med stopaloma gotovo povzroči perspektivni učinek na talni ploskvi, z višino pa se porazgubi. Horizont se konča pri stopalu v drugem prostorskem planu.

V zgodnji klasiki (490-480) je ustvarjalni princip tega obdobja ponderacija. Arhajska čvrstost kiparskih mas v polnoplastičnosti popusti gibu figure in bogatejši anatomiji. Definicija ponderacije: "Razvila se je kot karakteristični kriterij grške zgodnjeklasične umetnosti v letih 490- 480 p.n.e. na Atiki, v mestu Egina južno od Aten. Označuje premeščanje teže med stoječo in dinamično nogo, ki potegne medenico v diagonalo in stoji s tem v nasprotju z arhajskim stoječim motivom kurosa, iz katerega je bilo osvobojeno človeško telo. Ponderacija je izum, ki grški plastiki prinese največjo spremembo in ostane v veljavi v epohah, ki so sledile arhajskemu obdobju. Skozi njo je tudi celotna evropska umetnost, kar zadeva človeško figuro, določena z ponderacijo".[1] Vloga figure v kiparskem objektu ostaja odločujoča za nadaljnje spremembe v pojmovanju prostora v kiparstvu. Ponderacijski vstop diagonale v telo dejansko pomeni ukrivljanje kiparskega telesa na stran, arhajski arhitektonski okvir se deformira, njegov pomen popusti. Tu je razgibanost figure že večja, zato poleg perspektive v razlago postopno vključujemo tudi drugi dve formalizaciji kontraposta, 2DVP in vektorsko polje.

[1] DBG-Kunst Lexikon, Herausgegeben und bearbeitet von Heiner Kuell und Hans Guenther Sperlich. Deutsche Buch Gemeinschaft Berlin, Darmstadt-Wien, 1967)



Slika 16: Kritijev deček. marmor, cca. 480 pne. muzej Akropola, Atene

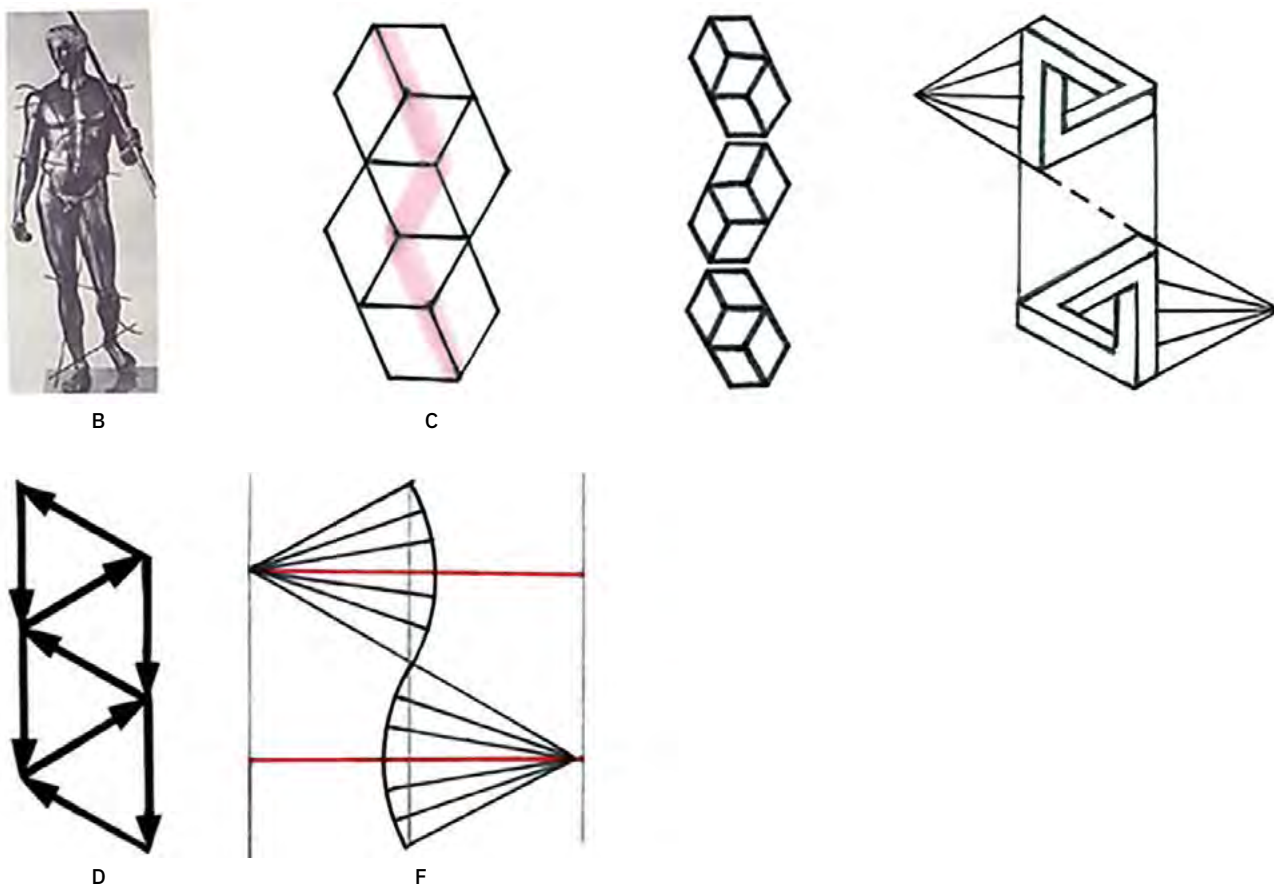
Poliklet, Doriforos, 440. p.n.e. Aktivira se preklop petih tetraedrov in sicer v trojnem zaporedju, preklopi sprostito S linijo. Mogoča je diskusija o pojavu dveh lokalnih perspektiv. Ukrivljenost hrbtenice povzroči konvergiranje linij v levo, predel boki gležnji pa v desno.

Prvi poznani v kontrapost postavljen kip je t.i. Kritijev deček. 480 p.n.e, imenovan po kiparju Kritiosu. Slogovna novost figure nasproti prejšnjim je poševni zamik medenice. Ponderacijski prepogib v bokih se formalizira v gestaltističnem preklopu petih rombov na sl.16-4 ali v njegovi podaljšani verziji na sl. 16-5 in perspektivno opcijo dveh horizontov na MT2 (sl. 16-7), topološko ozadje tvori enako kot pri plastiki Ranjeni vojak tribar T-4-4-2MT4-1 (sl. 16-8).

Kip podpira težo telesa na levi nogi, medtem ko je desna v kolenu ukrivljena v sproščenem stanju. Takšna drža, znan kot kontrapost, prisili verigo

anatomskih dogodkov: potisk medenice diagonalno navzgor na levi strani. Desni del zadnjice je sproščen, hrbtenica pridobi „S“ krivuljo, ravnina ramen potone na levo, da prepreči akcijo medenice. Med klasičnimi grškimi kipi, izraža Kritijev deček „kanon za Polikleta in njegove učence“.[1] Preklapljanja gestalta petih rombov pridobijo v tej figuri polno volumensko vrednost.

[1] dostopno 9. 10. 2014, primarni vir: Richter, Gisela MAY (1966), Handbuch der griechischen Kunst. Berlin: Köln-Berlin, str. 95 in Boardman, John . Ed. (1993), Oxford History klasične umetnosti. Oxford: Oxford University Press, pp 87-89..



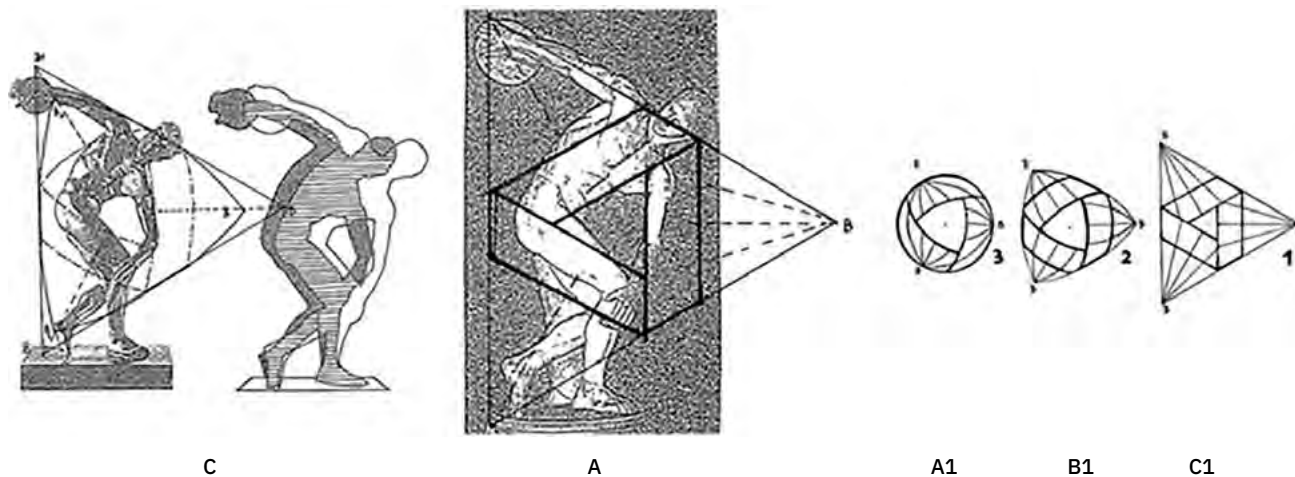
Slika 17: Poliklet, Doriforos, bronasta verzija[1]

B: Preklopi z S linijo, gestalti petih rombov urejajo povezave med štirimi tribarji kot enotami 2DVP (sl. D). C: preklopi v ločenem prikazu. D, F: dve lokalni perspektivični enoti s konvergirajočimi linijami izhajajočimi iz tribarjev.

TOPOLOŠKA PERSPEKTIVA NA MÖBIUSOVEM TRAKU-MT3.

Visoka klasika (480-450 p.n.št.); kanon tega obdobja predstavlja kontrapost. Definicijo smo že podali. Pomeni vrhunec nekaj stoletij trajajočega razvoja v pojmovanju kiparske forme, v katerem je harmonija človeškega telesa izražena do najvišje stopnje. Eden od najpomembnejših paradigmatskih primerov kontraposta pripada Mironu in njegovemu Diskobolu. Miron je zreduciral kompleksnost realnih gibov metalca v različnih časovih enotah na reliefni

plan in izumil zakonitost giba. »Miron je ustvaril, kar se je zdelo nemogoče, napravil je to, da se občuti zakonitost v trenutku giba, na nek način je iznašel način ravnotežja med bitjem in časom, ker se zakon odkriva v ontologiji.« [1] Povedano z izrazi filmskega jezika: Metalec je specifična oblika montaže treh različnih ekranov (evklidskih oken) v velikem (frontalnem) planu. V primerjavo se dajejo smeri in medsebojni prostorski odnosi med ključnimi deli telesa.



Slika 18: Topološka perspektiva na Möbiusovem traku-MT3

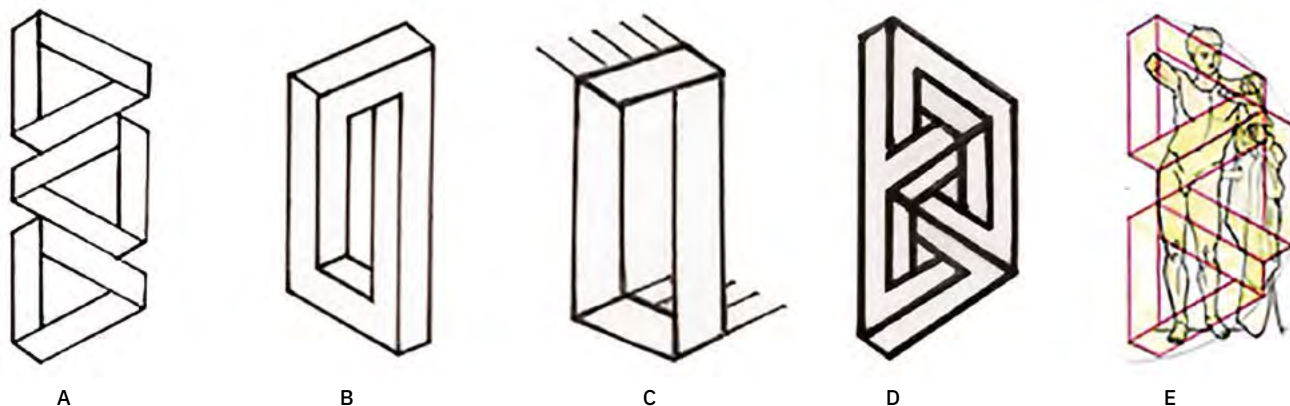
C: Miron, Diskobolos, čas nastanka po 450 p.n.e., A: rimska kopija v bronu iz 140. n.e. muzej, Terme Rim, višina 30 cm.[1] Miron, Diskobolos, rimska marmorna kopija, Nacionalni muzej, Rim. A1, B1, C1: modeli topološke perspektive za primera A Mironovega Metalca.

Razlaga: Primer Mironovega metalca diska pokaže, da akcija telesa dinamično kiparske forme glede na stanje v prejšnjih stilih še poveča. V geometričnem in v arhaiskem stilu je telesna os figure povsem skladna z osjo bodisi pravokotnega "okvirja", bodisi z obdajajočim arhitekturnim blokom. V zgodnji klasiki je ta skladnost že delno načeta a še ohranjena. Pri kontrapostu ta identičnost izgine. Telo atleta se z bočnim delom odmakne na levo medtem ko virtualni kiparski blok kot format ostaja nespremenjen. 2. Telo zajame prazen prostor, kar v pojmovanju prostora v kiparstvu pomeni radikalen obrat. V prejšnjih obdobjih je prazen prostor ali relativni kiparski volumen (označimo ga z RKV) zaobjemal tisto, kar je bilo predstavljeno, torej kiparske mase, čeprav smo z opisi prepogibanja ploskve asimetrijo kiparskega telesa delno že spoznali. Sedaj pa absolutni-pozitivni kiparski volumen (označimo z AKV) zajame in objame relativnega. Prej je bila figura otok v prostoru praznega, sedaj postane praznina luknja v območju polnega. Ustvarjen je fizični pogoj za lupino in notranjo praznino- nekakšno luknjo kot gravitacijsko središče okoliških mas. 3. Primerjajmo smeri in medsebojne prostorske odnose med ključnimi deli telesa, ki so za nas bistveni akterji dramskega zapleta: desno nogo od kolena navzgor, boke, prsni koš in levo roko. Opazovalec je iz frontalnega plana deležen sledečih vidnih informacij: a. noga prekriva boke kot spodnji del

torza, b. rama kot del torza prekriva izrastišče roke in c. dlan iste roke prekriva koleno desne noge. Vsak omenjeni telesni del je hkrati prekrit (je v ozadju) in prekriva drugi del (je v prvem planu). Ritem prekrivajočega in prekritega si ritmično sledita. Stik dlani leve roke in kolena desne noge nakažeta zaključeni gib telesa, ki dopušča cikličnost, večno ponavljanje. Oblike tendirajo k izravnavi, telo je napeto, gibi siloviti. Oblike telesa so okrog votlega središča ujete v trikotno kompozicijsko shemo. Opisane telesne akcije kot so upogibanja in torzije telesnih delov je mogoče formalno nadomestiti z Möbiusovim trakom-3. MT3 funkcioniira kot telesu ustrezno prilegajoča ploskev. V tem tem smislu kot model in operator za kontrapost. Ker je zaključek telesnega giba zaokrožen, bo podobno zaokrožen tudi in prepognjena ploskev. Začetek in konec ploskve spojimo v trikotno zaključen trak. Ugotavljamo, da je prepognjenost figure tako po smereh kot tudi po naklonih telesnih partij identična Möbiusovemu traku-3 z zasukom $3 \times 180^\circ$. Štiri zabeležene položaje telesa (od Idola, arhajske, ponderacijske in klasične figure) smo sproti nadomeščali z različnimi ploskovnimi modeli. Ti modeli kažejo kontinuiran razvoj ploskve v prostoru od ravne pravokotne ploskve do Möbiusovega -3 traka.

[1] http://bs.wikipedia.org/wiki/Antička_Grčka, Poliklet, Doryphoros, dostopno 10. 2. 2010

[1] Šefold, K.; Klasična Grčka, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1973, str. 136.



Slika 19: Praksitel, Hermes, višina 213 cm, paroški marmor, muzej v Olimpu.[1]

[1] Šefold, K., 1973. Klasična Grčka, str. 223

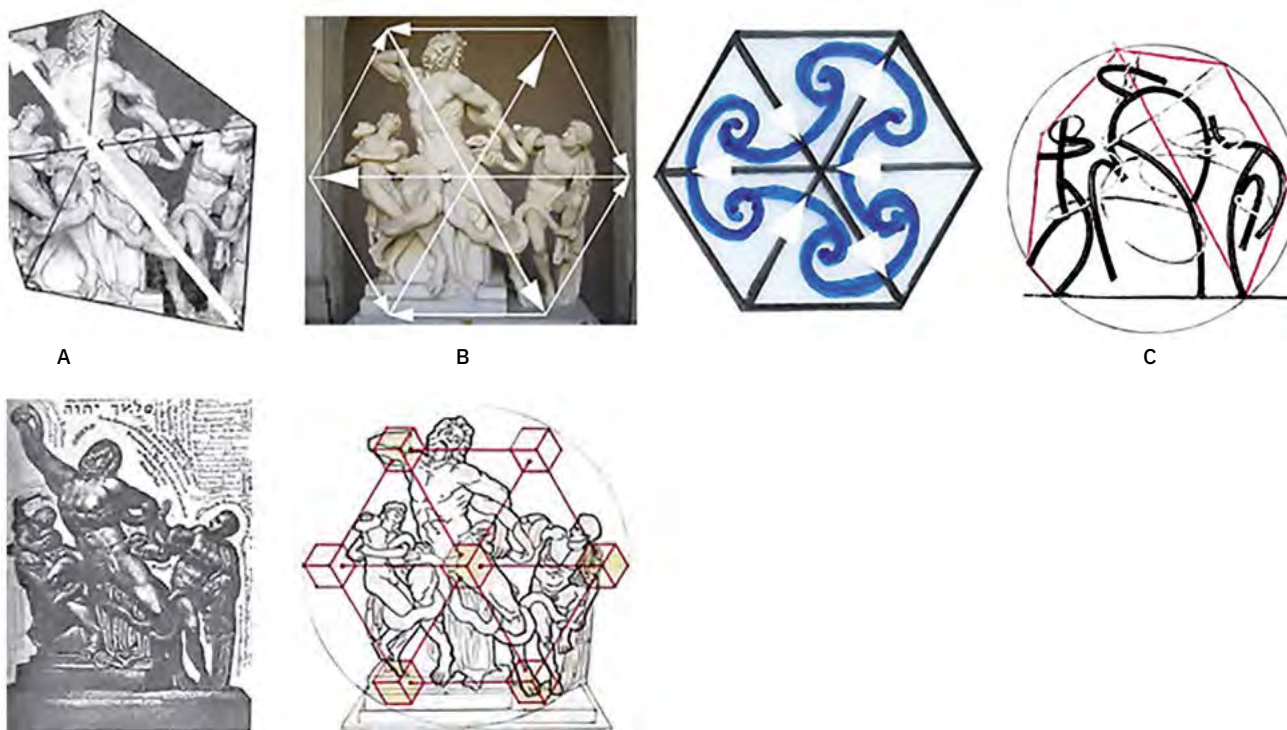
Helenistična plastika iz treh kontrapostnih enot. Zaradi razgibanosti forme se upoštevajo trije formalni modusi 2DVP. A,B: 3 x MT3, C,: redukcija treh MT3 na MT2 kot nosilca perspektiv, D: Splet treh tribarjev, E: redukcija treh enot tribarjev v skupen razpotegnjen tribar.

Definicija topološke perspektive: Topološka perspektiva ali perspektiva na Möbiusovemu traku-3 je oblika reprezentacije prostora (optičnega 2D-vozelnega prostora) na osnovi Möbiusovega traka-3, ki jo uvajamo v kiparstvo in slikarstvo. Primer topološke perspektive s tremi snopi konvergenčnih linij vzdrži kot teza ob primerjavi dveh kopij Metalca: Med figuro, za katero se smatra, da je zvest posnetek originala in jo smatramo kot original (sl. C) in šest stoletij mlajšo rimsko kopijo. (sl.A). Pri ločenem opazovanju posameznih delov figure bi sklepali, da jih ni mogoče povezati v skupno skladno celoto, podobno kot ni mogoče povezati različnih zornih kotov (od spredaj, od strani in od zgoraj) neke stavbe ali obraza v enotno sliko, ne da bi to montažo opazili. Pa vendar je montažo oz. preklope na figuri mogoče "skriti" oz. premostiti v enotni, homogeni videz stvari, pri katerem opazovalec perspektivne neenotnosti med deli ne bo pojmoval kot izraz neskladja ampak kot izraz dinamičnosti-figure ali kot izraz gibanja. Originalu C smo pripisali lastnost topološke perspektive, kakor smo jo zgoraj definirali (C1). Telo na kopiji A ima nekoliko drugačno kompozicijo, torzo je glede na original pomaknjeno nekoliko na levo-nazaj, kar pomeni izgubo težnostnega ravnovesja, ki ga kompenzira z krčevitim krožnim zamahom. Empirična dejstva: Leva roka je v komolcu prepognjena (namesto bolj ravne na originalu), pogled je usmerjen diagonalno navzgor (namesto vodoravno).

Perspektivno to pomeni sledeče: Trikotno (v modulu TE) interpretiran Möbiusov trak MT3 in z njim povezano optično akcentuiranje treh prostorskih ravnin na tem primeru izgubi veljavo. Möbiusov trak sicer še obstaja, a je ukrivljen, kar za opazovalca pomeni izgubo omenjene optične iluzije globine (B1). Bežiščne točke so pomaknjene v bližino traka, med njima obstaja odnos premosorazmernosti, z ukrivljenostjo traka narašča tudi bližina bežiščnih točk, tako da so v primeru, ko je trak okrogel, bežiščne točke na njegovem robu. Trak prevzame funkcijo horizonta (sl. A1). To je barokizacija, ki pelje k izgubi strogosti stila.

Na tem mestu je smiselno pomisliti na razlike v pojmovanju kiparskega prostora visoke klasike proti helenizmu in renesanse (mislimo na zreli stil Michelangela) proti baroku. Strogi trikotni kompozicijski koncept perspektive proti baročni napihnjenosti, okroglemu, nedefiniranemu. Tendanca baročno "eliptično" obravnavane forme se izraža v težnji po zasedbi okolškega praznega prostora. Topološka perspektiva je smiselna ravno zato, ker izostri pozicijo predmeta v likovnem prostoru (sl. C1). Oklesti ga nepotrebnih dodatkov na frontalni ravnini.

[1] Šefold, K., Klasična Grčka, str. 220



Slika 20: Laokontova skupina

A: Agesander, Athenodoros in Polydorus »Gruppo del Laocoonte«, laokontova skupina, (pribl. 42-20) marmor, Vatikanski muzeji, dvorišče Belvedere, Rim. [1] B. Andreu Afaro, Laokont, 1994, vir Likovne besede št. 32,33,34, str. 7. C. Wiliam Blake, Laokontova skupina, ok. 1820.[2]

Figuralna kompozicija Laokontove skupine je primer uveljavitve vektorskega polja. Zaradi svojevrstnih ponovitev na to temo je Laokontova skupina primerno gradivo za teorijsko obravnavo, kot jo predlaga strukturalna teorija znanosti (razlaga STZ je podana v Zaključku).

Zaključek: Formalizacija grškega sloga z vsemi tremi razlagalnimi modeli za kontrapost je pokazala tudi na relacije, ki obstajajo med modeli. V Arhajski plastiki prvič nastopi topologija MT1 in zametek topološke perspektive. Njen pomen narašča in pri Metalcu diska doseže največji razmah. V 6 kotni kompozicijski shemi zaradi pomankanja

dominantnih smeri izgubi pomen. 2DVP nastopi v ponderaciji in dominira pri Diskobolu in Hermesu, pri Laokontu je podrejen vektorskemu polju. Pomen vektorskega polja narašča s frontalizacijo figuralne kompozicije. Polje tudi ni v tolikšni meri vezano na figuro in se lahko uveljavi kjerkoli, kar smo videli pri Cézannovih Kopalkah. Ugotovitve ponujajo sklep, da sta topološka perspektiva in vektorsko polje pomensko močno različna in kontradiktorna. Interes perspektive je globina slikovnega polja, vektorsko polje pa se uveljavi na površini. Funkcija 2DVP je povezovalna, saj se z obema metodama dopolnjuje.

[1] http://hr.wikipedia.org/wiki/Laokontova_skupina, dostopno 4. 1. 2015

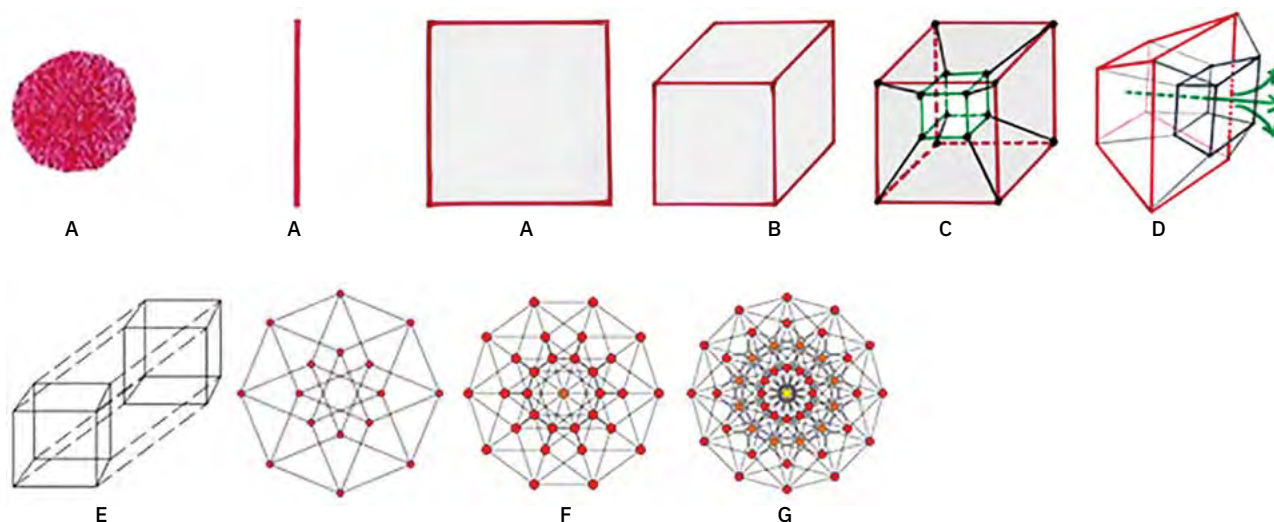
[2] <http://sr.wikipedia.org/sr-el/Лаокоон>, dostopno 4. 1. 2015

Tabela 1: Tabela formalnih kontrapostnih premeščanj. Operatorji so palice, ploskve in trakovi. Razlaga pomenov posameznih kolon sledi v Zaključku dela.

TRODIMENZIONALNI VOZELNI PROSTOR

	<i>A 2DVP</i>	<i>A+B</i>	<i>B Vektorsko polje</i>	<i>A+B+C</i>	<i>C polje vrtincev</i>
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					

TRODIMENZIONALNI VOZELNI PROSTOR



Slika 21: Geometrijski in topološki objekti med dimenzijami 0 in 6.

A: točka, linija, ploskev, kocka. B: C: D: Hiperkocka kot kocka potegnjena v četrto dimenzijo. Če hiperkocko B, C obravnavamo kot torus, jo pokrivajo 4 vrteninske ploskve. Tu še ni nobene torzije. E: 4 kocka (8 celic), tesseract. F: 5D kocka G: 6- kocka[1]

Opis: 3DVP je hiperprostor na osnovi 4-dimenzionalne kocke. Hiperkocka je štiri dimenzionalni analogon kocke ali kocka, ki vsebuje v svoji sredini še manjšo kocko. Njuna oglišča so pri tem povezana. Prvi je izraz uporabil Charles Howard Hinton.[1] Imenuje se tesseract. Vsebuje 8 celic, kar pomeni 8 kock.

3DVP je realni 3-dimenzionalni hiperprostor kot model za razlago kontraposta v treh dimenzijah prostora. Pri 3DVP je potrebno v izhodišču privzeti, da se kompozicija ob premikanju opazovalca okrog kipa zvezno spreminja.

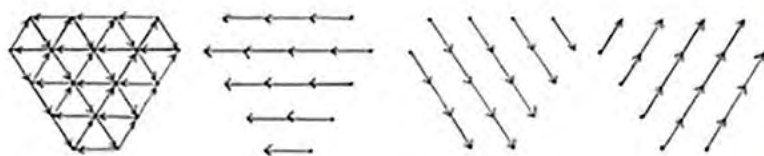
Vsebinska zahteva: Pri 3DVP se mreža vektorskega polja delno opusti, ker prevlada močnejša zahteva po ravnovesni legi figure, ki prihaja iz enega

dominantnega vektorja. Gestaltističnega zakona zanj ne poznamo, presoja je vezana na opazovalčev občutek za iskanje ravnovesja po načelu Kalinove metode. Dejstvo je, da je figura optično vržena iz ravnovesne lege v pozicijo vrtavke. Vektorsko polje učinkuje globalno, preko meril in ima v vsaki točki tri vektorje

[1] <http://en.wikipedia.org/wiki/Tesseract>, dostopno 14. 6. 2014

Bistvena razlika med 2DVP in 3DVP je, da pri slednji potekajo rotacije v ortogonalni ravnini pri 2DVP pa v frontalni. Razlika med 2DVP v ožjem smislu in 3DVP je podobna razliki med Prusinkiewitzovo in Bodnarjevo interpretacijo filotakse v Kleinovi steklenici. Prva filotaksična mreža je podana v tlorisni projekciji, druga v narisni.

[1] <http://thinkzone.wlonk.com/MathGems/MathGems.htm>, dostopno 21. 9. 2014



B



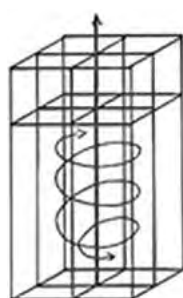
C

Slika 22: Funkcija vektorja v 3DVP

B: Zdenko Kalin, Ženski akt, 1943-44, bron, Ljubljana[1] C: Henry Matisse, Madeleine, 1901, bron, 59.7 x 22.9 x 19.1 cm, The Minneapolis Institute of the Arts.[2]

[1] http://www.burjer.si/Ljubljana/Spomeniki_Tivoli_Akt.htm dostopno 16. 1. 2015

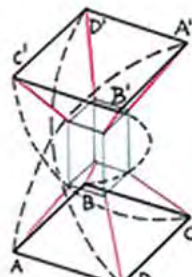
[2] <http://www.pinterest.com/pin/78813062199156771/>, dostopno 16. 1. 2015



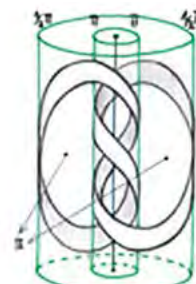
A



B



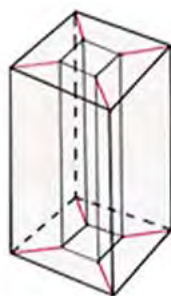
C



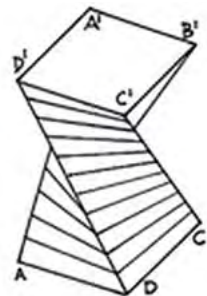
D



E1



A



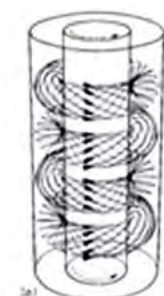
B



C



D



E

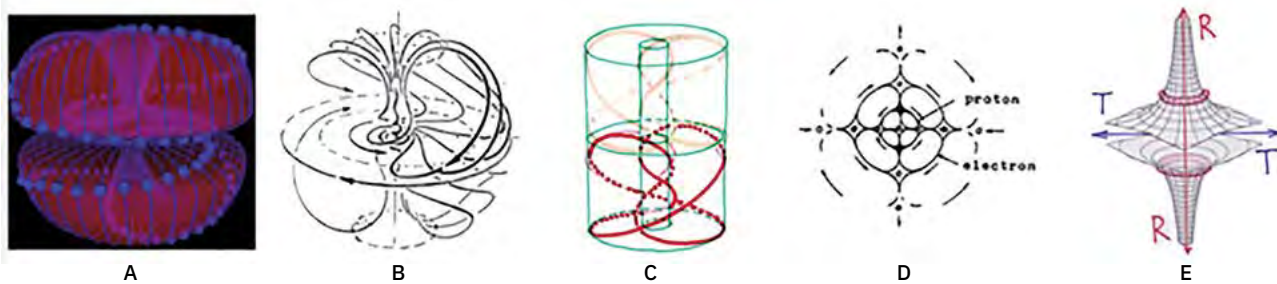
Slika 23: Različne torzije 3DVP

A: Izhodišče za 3DVP je hiperkocka brez torzije. Ustreza pokončnemu format B1 in simetrični figuri. Taka je npr. arhajska plastika v zgornjem delu. B, C, D, E: Sledijo modeli hiperkock s torzijami 1800, 2700, ... itd. Realna torzija telesa v realizmu sižeja ni nikoli večja od 900. Večje torzije so stvar umetniške svobode. Kubizem je npr. to dosegal z deformacijo. Prostor bomo od tu dalje imenovali vrtinčni. Torzije pomenijo, da kocko naseljujejo Mt trakovi ali vozli (sl.1 je primer $V2/3$). Nekaterim kiparskim formam je vsiljena velika torzijska napetost in postanejo skoraj vrteninske. Tak primer je plastika E1: Tony Cragg, Human face: 'Bent of mind', 2002[1].

Vrtinec pripada formi dvojnega hiperboličnega stožca. Primerjavo si lahko dovolimo, ker že poznamo povezave med Schaubergerjevim vrtincem, lambdomo in tabelo toroidalnih navitij. Pri podvojitvi

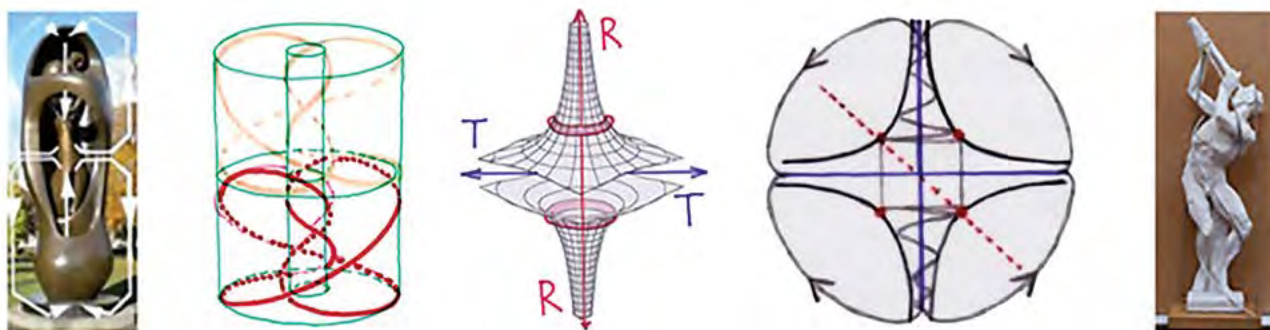
stožca se podvojijo tudi Möbiusovi trakovi in vozli. To ima za posledico, da lahko v model vstavimo vse dvojne toroidalne strukture.

[1] <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/edinburgh-festival/8668954/Edinburgh-Festival-2011-Tony-Cragg-interview.html>, dostopno 1. 4. 2014



Slika 24: Dvojni torusi

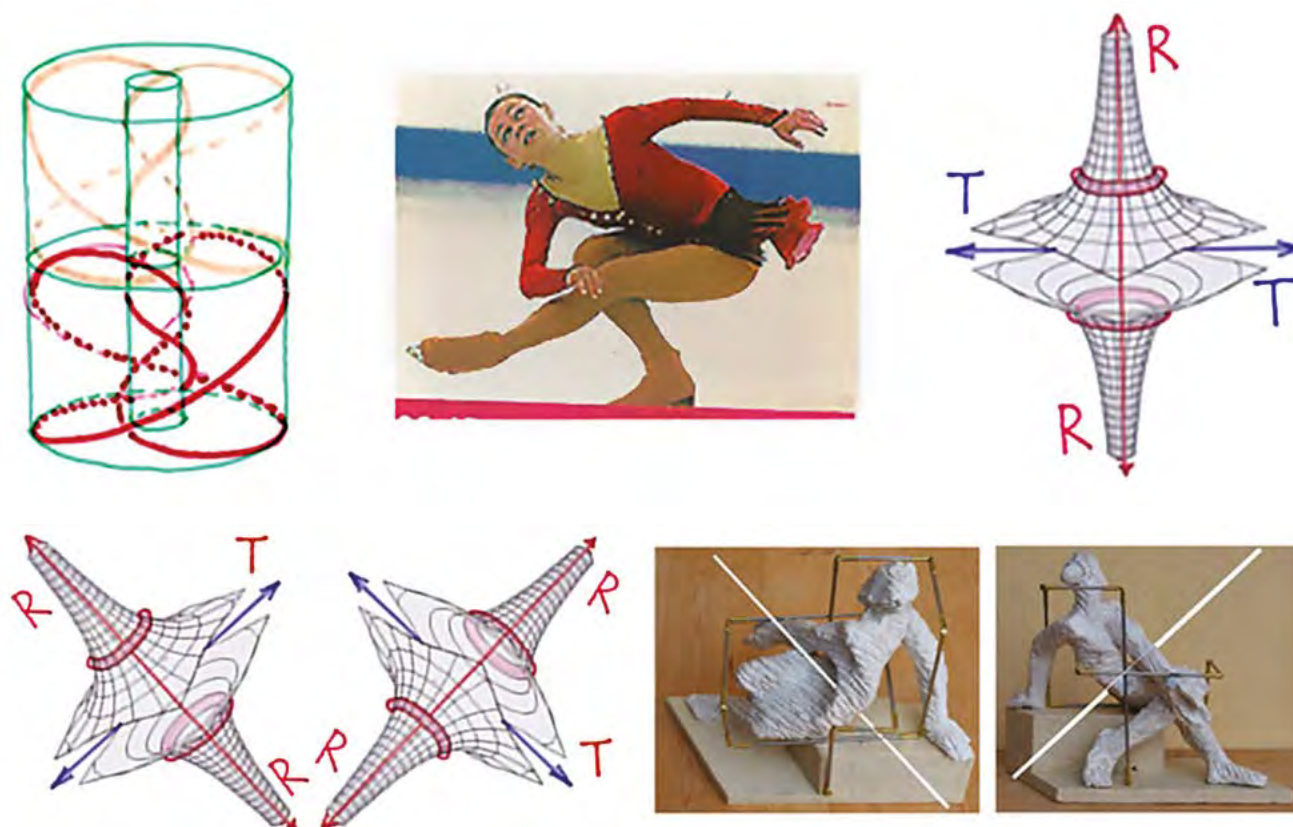
A: Nasim Hamein, Dvojni torus s pulzirajočima $2\sqrt{3}/2$. B, D: Wakemanov dvojni vrtinec. C: Geometrizaran dvojni torus s pulzirajočima $2\sqrt{3}/2$. E: Hiperbolični stožec W. Schaubergerja dopolnjen z oznakami s tabele toroidalnih navitij.



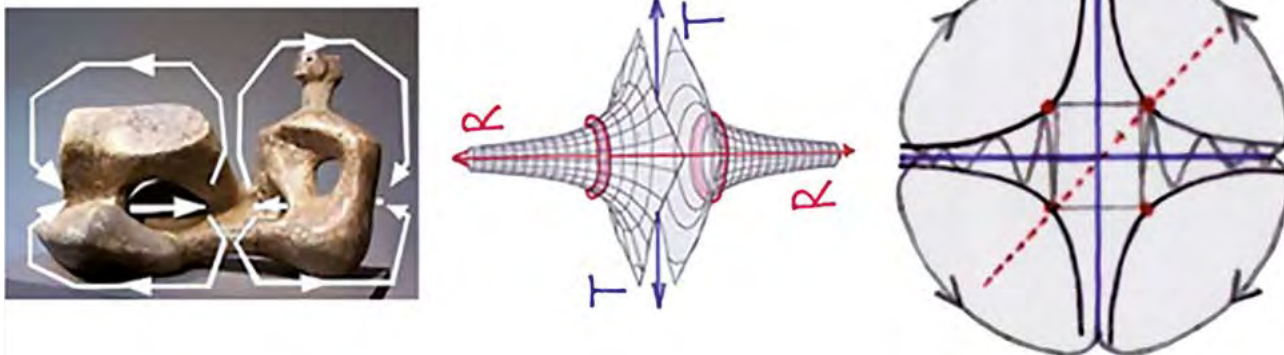
D

Slika 25: A: Henry Moore, Velika pokončna interno/eksterna forma, bron, 1955

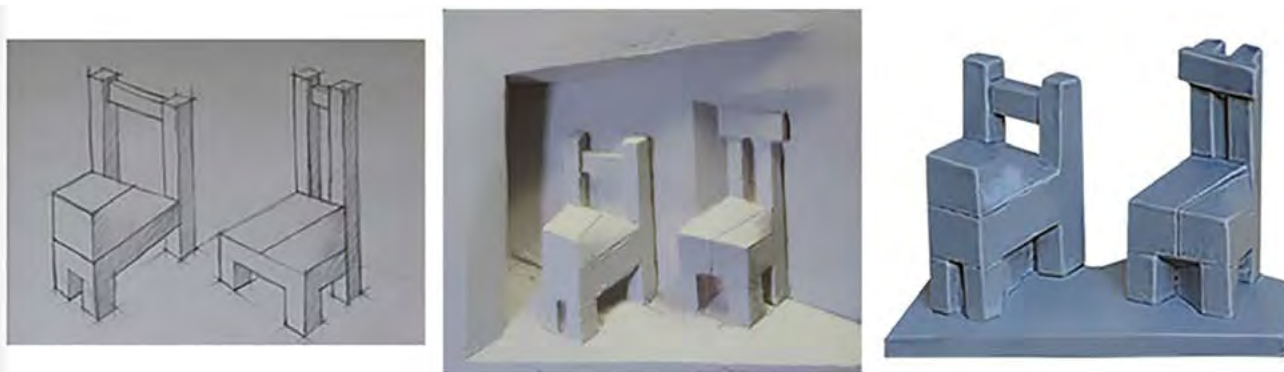
D: (M.D) Zvezdogled, keramika, 50 cm (avtor MD)



Slika 26: Dvojni vrtinec v diagonalnem položaju (avtor MD)



Slika 27: Dvojni vrtinec v vodoravni legi, Henry Moore, Reclining Figure, bron, 1957/58, Rim



Slika 28: Prehajanje med 2DVP in 3DVP

Stopenjski prehod iz 2DVP v dveh dimenzijah preko reliefja v prostor treh dimenzij. Perspektivne ploskve, ki se v dveh dimenzijah dozdevno nahajajo v talni ravnini postanejo v realnem prostoru poševne. Iluzija globine s poševnicami postane v stvarnem svetu diagonal. (Avtor MD)

PLURALNOST BARVE TRI TEORIJE

UVOD V DISKURZ

V naslednjem besedilu se bomo na začetku posvetili kratkemu pregledu sodobnih filozofskih pogledov na fenomen barve, kot nepopolnem prikazu odnosa med filozofskimi pojmi in prizadevanjem za opis narave barve na eni strani in znanstvenimi pojmi z istim ciljem na drugi strani. Razumevanje odnosa med obema projektoma nam na nek način lahko omogoči pojasnitev odnosa med opisom sveta kot ga daje naše izkustvo in z opisom sveta kot ga daje znanost. Omenjeni znanstveni projekt se včasih imenuje barvna fizika. Tovrstna terminologija se zato zdi neprimerna za opis svetov v katerih ne-fizične strukture izpolnjujejo relevantne funkcionalne vloge, kajti v teh svetovih bo del naloge barvne fizike pojasnitev določenih ne-fizičnih struktur. V takem primeru bo opis relevantne znanosti morda boljši oz. primernejši brez predikata "fizika".

Aktualni filozofski diskurz o barvnih teorijah poteka v Združenih državah med predstavniki filozofije duha in analitskimi filozofi. Z redkimi izjemami se evropski filozofi po drugi svetovni vojni do danes še niso vključili v diskusijo o barvah, ker le ta ne predstavlja temeljnega filozofskega problema. Vzroke zato pa bi lahko iskali tudi v različnosti filozofskih

tradicij in iz tega izvirajočih različnih ontologijah, ki poleg različnih subjektivnih in meta jezikov dodatno zapletajo komunikacijo. Nastanek ameriške analitske filozofije je delno pogojen s selitvijo evropskih filozofov tudi dunajskega kroga, kot so Wittgenstein, Carnap, Popper itd. na ta kontinent. Posvetil se bom filozofskemu diskurzu o barvah, ali še boljše barvi, kot množinskemu samostalniku ali kot problem označi Cohen (2004) "pluralizem" barve. Na začetku bom poskušal podati kratek shematski pregled filozofskih pogledov na problem barve, ki jih v splošnem smislu lahko delimo na realistične in irealistične. Filozofe, ki razpravljajo o barvah Hardin (1988/1993) razdeli na „barvne realiste“ in barvne „irealiste“.

Osredotočili se bomo na tri teorije, katerih vsaka pripada eni obeh glavnih smeri, in le-te najbolj nazorno predstavita. Pri tem bomo sledili Cohenovi obravnavi diskurza. Najprej se bomo posvetili irealizmu pripadajočemu eliminativizmu in potem realizmu pripadajoči relacionalni teoriji, ki jo nekateri eliminativisti imenujejo tudi subjektivizem in nato še teoriji funkcionalizma. Vporedno pa bomo sledili še McLaughlinu ter Byrne in Hilbertu, Boghossian in Wellemanu, Strawsonu in drugim predstavnikom teh treh smeri.

Barvne teoretike lahko, kot že rečeno Hardin, v grobem razdeli na dve temeljni kategoriji. Na eni strani se nahajajo realisti in na drugi irealisti.

Realisti sodijo, da barvne lastnosti obstajajo, in da so kot take instance objektov v aktualnem svetu. Za barvne irealiste pa barvne lastnosti ne predstavljajo instanc aktualnih objektov. Barvni irealizem je v nasprotju s splošnim nazorom (*sensus communis*) in tudi v nasprotju z običajno intuicijo, da so barve lastnosti običajnih objektov tega sveta. Zastopniki tega pogleda menijo, da je temu tako tam, kjer je splošni nazor v zmoti, kjer potrebuje popravek, korekcijo, npr. v primeru metamerizmov.

Two light distributions that differ in their wavelength constituents but are indistinguishable in color for a given observer are said to be *metamers* for that observer.¹

Dva odboja svetlobe, ki se razlikujeta v svojih sestavnih valovnih dolžinah, in ki sta nerazločljivi po barvi za določenega gledalca / opazovalca sta zanj *metamerični*.

Cohen (2001) trdi, da filozofe s sicer običajnimi realističnimi pogledi na svet privlači barvni irealizem iz dveh razlogov. Zato irealiste spet deli naprej v dve skupini. Prvi se začnejo ukvarjati z barvo v prepričanju, da so realne lastnosti samo tiste, ki jih priznava znanost. Zato zavračajo barvni realizem, ker se *zelena, rdeča* in podobne lastnosti ne pojavljajo na inventarnih spiskih lastnosti, ki jih priznava znanost. Drugi t. i. barvni-irealisti pridejo do svoje pozicije med procesom eliminacije barvnih teorij, ki ne morejo zadovoljivo pojasniti vseh intuicij in empiričnih kontradikcij o barvi na splošno.²

Med realistične barvne teorije prištevamo najprej na eni strani čutno-podatkovne teorije (*sense-data theories*). Pri teh so barve lastnosti mentalnih entitet, ki predstavljajo direktne objekte percepcije. Na drugi strani imamo eksternalistične teorije, pri katerih barve predstavljajo lastnosti navadnih eksternih objektov. Večina barvnih-realistov zagovarja neko formo barvnega-eksternalizma. Pri eksternalistih razlikujemo intrinzične in relacionalne teorije.

Intrinzični teoretiki³ (objektivist⁴) razumejo barve, kot intrinzične lastnosti objektov, ki se konstituirajo neodvisno od relacije do zaznavajočega subjekta;

v tem smislu so barve fizikalne lastnosti. Barve so ali lastnosti svetlobne emisije, svetlobnih virov, refleksijskih ali absorpcijskih lastnosti materije, transmisijskih lastnost transparentnih površin, ali kombinacija le-teh⁵.

Obstajata še dve verziji intrinzičnih teorij. Pri prvi so barve intrinzične, vendar niso fizične. Pri drugi teoriji so barve intrinzične, a jih ni mogoče analizirati. Večina intrinzičnih teorij ocenjuje barve kot fizikalno zvrst, ki se v diskurzu identificira kot barvni objektivizem, barvni fizikalizem, ali barvna teorija primarnih kvalit.

V skladu z relacionalnimi, subjektivističnimi teorijami, se barve konstituirajo v relaciji med objekti in subjekti. Zagovorniki teh mnenj zanikajo, da barve lahko nastanejo objektivno in neodvisno od subjekta in njegovega duha. V skladu s splošno relacionalno barvno teorijo, pogosto sledeč Locke-u, predstavljajo barve dispozicije, ki povzročijo določene efekte v določenih subjektih; barve se identificirajo kot "dispozicija" v objektu. Nadaljnja varianta relacionalne teorije je funkcionalizem, ki trdi, da so barve lastnosti objektov, kot njihovih substratov, ki povzročajo določene tipe efektov v določenih vrstah subjektov.

Oba pogleda sta podobna, vendar nista identična. Medtem ko funkcionalist ugotavlja, da so barve lastnosti, ki povzročajo v objektu dispozicije v zvezi z njegovim barvnim izgledom, identificira dispozicionalist barve neposredno z dispozicijo v objektu⁶.

Neka druga relacionalna teorija je označena kot "ekološka barvna teorija", ker poskuša interpretirati barvo kot različno ekološko opisano funkcijo delovanja vizualnih sistemov različnih živalskih vrst.⁷ In še ena, nadaljnja verzija te teorije so "evolucione barvne teorije", ki poskušajo interpretirati barvo kot posledico evolucije.⁸

Funkcionalistični pogled poskuša odgovoriti na vprašanje, kako se manifestira barva, ali obstaja sama zase, ali pa je to fenomen, ki se razodeva samo v našem izkustvu.

1 Hardin 1988/1993, 28.

2 Cohen 2001, par. 1.

3 Ibid.

4 Hardin 1988/1993, xxiv nn.

5 Cohen 2001, par. 1, 2, Byrne in Hilbert 1997, zv. 1, 265 nn, prim. Küppers 1989, 12.

6 Cohen 2001, par. 1.

7 Ibid.

8 Sölch 1997, 277 nn.

Funkcionalisti poskušajo najti odgovore na vprašanja ali so čisti barvni pojmi, ki se nam predstavljajo v zavesti, v realnosti preprosti ali kompleksni. Ali je barva objektivna ali subjektivna občutek? Ali je za to, da ima nek predmet neko barvno lastnost bistveno posedovanje neke določene strukturne ali materialne konstitucije? Ali je barva, tako kot fizikalne lastnosti, lastnost prvega reda?

Epistemološko zavzema fenomenalni karakter barve centralno pozicijo v človeškem razumevanju barve in pri tem se zastavlja tudi vprašanje, ali se nam barve razodevajo same po sebi. In če se nam razodevajo same po sebi, ali to implicira tudi doktrino barvnega razodevanja?

ELIMINATIVIZEM

Eliminativistične teorije temeljijo na kritiki podatkovno-senzualističnih, fizikalističnih in drugih teorij. Eliminativizem kot filozofija barve zastopa tezo, da fizikalni objekti niso obarvani. Njihov predstavnik Isaac Newton (1643–1727) trdi, da svetlobni žarki niso obarvani:

Homogena svetloba in žarki, ki so videti rdeči ali bolje, ki kažejo predmete kot rdeče, imenujem ‚rdeče vzbujajoče‘, tiste svetlobne žarke, ki kažejo telesa kot rumena, zelena, modra in vijolična, rumeno vzbujajoča ... itd. In ko že govorim o svetlobnih žarkih kot o barvnih ali obarvanih žarkih, potem tega ne gre razumeti v znanstvenem ali v strogem smislu, ampak kot navaden, ljudski izraz, odgovarjajoč predstavi, ki bi si jo ustvarilo navadno, preprosto ljudstvo ob ogledu teh poskusov. Kajti strogo vzeto ti žarki niso obarvani, v njih ni ničesar drugega kot neka določena moč in sposobnost, da vzbudijo občutenje te ali one barve ...⁹

Fizikalni objekti pa so videti obarvani, pisani. Zato eliminativisti obtožujejo izkustvo prevare. Tukaj imamo opravka z evidentnim konfliktom znotraj zahodne civilizacije, med svetom, kot ga opisuje fizika ter svetom, ki ga zaznavamo. Podobno motivacijo lahko srečamo pri Demokritu, ko pripomni, da so barve dogovorno, konvencionalno, sicer „grenke“ ali „sladke“, vendar pa realnost sestoji le iz atomov in praznine. Demokritov atomizem sicer ni v popolnosti preživel do danes, vendar pa je za kontroverzen pogled na svet – na eni strani tak kot nam ga prezentira zaznava ter na drugi strani

tak kot nam ga prezentira fizika – le-ta temelj za ravno neko tovrstno prepričanje.¹⁰ Mnogi filozofi in sodobni znanstveniki namreč menijo, da moderna znanost neposredno kaže na to, da fizikalni objekti niso obarvani. To dejstvo postavlja znanost o barvah dvomljiv položaj, ki ni značilen za druge znanosti.

Eliminativisti obtožujejo izkustvo različnih vrst napak. Našo zaznavo obtožujejo, da nam sistematično napačno prikazuje materialni svet, zato jih nekateri imenujejo „teoretike napake“. Predpostavljajo, da vidno polje zasedajo zaznavne lastnosti kot je ‚rdeče‘, kot lastnost regije v vidnem polju. Napačno pa ocenjujemo, da je to ‚rdeče‘ lastnost materialnih objektov. Izkustvo reprezentira objekte kot obarvane. Uživamo sicer v rdeče-predstavnih izkustvih, ki pa niso avtentična.¹¹ Namen eliminativistične teorije sicer ni to, da bi dokazala, da so vse fizikalistične barvne teorije neprimerne, ampak želi razložiti le to, kako in na kakšen način so fizikalne lastnosti, ki konstituirajo barve, zastopane v vizualnem izkustvu. Razlaga jih na način, ki zadosti epistemičnim in fenomenološkim pogojem in zahtevam. Eliminativistična teorija ocenjuje, da zadosti tem zahtevam s trditvijo, da so barve kvalitativne lastnosti vizualnega izkustva, ki jih subjekt sam napačno projicira v materialne objekte.¹²

Eliminativisti zastavljajo barvnim teorijam dve zahtevi. Prvič, da morajo upoštevati epistemologijo izkustva, kar pomeni, da morajo biti kompatibilne s tem, kar nekdo ve in ugotavlja o barvnih lastnostih na podlagi gledanja, vizualnega zaznavanja. Drugič, zahtevajo, da morajo barvne teorije upoštevati fenomenologijo barvnega izkustva: biti morajo kompatibilne s tem kako vidimo svet v barvah. Več refleksije o tem kako je, če vidiš barve, ne razkriva. Ne razkriva ali so videne lastnosti mikrofizikalne narave, ampak samo to, da je barvno izkustvo naivno v tem, da nam *qua* direktno kaže poznavanje lastnosti eksternih objektov.¹³ Naivnost barvnega izkustva potrди tudi Wittgenstein, ko pravi, da ne vidi, da barve teles reflektirajo svetlobo v njegovo oko.¹⁴

9 Newton: Optik. 1. Buch, zwischen der 2. und 3. Proportion d. 2. Teils. In: »Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften«. Nr. 96. 1898. S. 81. Cit. po Sölch 1996, 913.

10 Hardin 1988/1993, 59: "[Democritus:] By convention color exists, by convention bitter, by convention sweet but in reality atoms and void." Podoben argument je zagovarjal Aune 1976, 172, prim. Cohen 2001, par. 1, op. 1 in Byrne in Hilbert 1997a, zv. 1, xx.

11 Byrne in Hilbert 1997, Zv. 1, xx.

12 Boghossian in Velleman 1989, 98.

13 Ibid., 116.

14 Wittgenstein 1994, 38: "20. Ich sehe nicht, daß die Farben der Körper Licht in mein Auge reflektieren."

Eliminativist predlaga rešitev problema ontološkega statusa barve z zanikanjem eksistence barv: Prvič, ker fizični objekti niso barviti. Drugič, ker eliminativisti ne vidijo razlogov, da bi verjeli v eksistenco nefizičnih substratov barvnih fenomenov. In tretjič, ker so barvasti objekti ali fizični ali pa nefizični (kot čisti pojmi, čisti čutni podatki). Zato verjamejo, da nimajo razlogov za domnevo, da barvasti objekti eksistirajo. Zanje barvasti objekti predstavljajo iluzije, vendar ne neosnovane iluzije. Verjamejo, da običajno bivamo v kromatskih perceptualnih stanjih, ki so nevronalna stanja. Zaznavanje barvnih diferenc in meja objektov so tesno prepleteni nevronske procesi, zato vidimo barve in forme skupaj. Preprosto rečeno: forme in barve so neločljivo povezane. Potemtakem, po eliminativističnem prepričanju, oblike v ultimativnem smislu ne obstajajo, niti ni barve. Vendar pa za vizualne oblike obstajajo strukturalne analogije v fizičnem svetu, to so forme *simpliciter* (ali realni objekti), barve pa le-teh nimajo. V tem smislu nam eliminativisti predlagajo, da smo v filozofskem smislu glede barv kot lastnosti objekta eliminativisti, da eliminiramo barvo in jo razglasimo za napako ter z ozirom na barvno izkustvo predlagajo, da smo redukcionisti, t.j. da kromatska izkustva reduciramo na nevronske procese).¹⁵

RELACIONALIZEM

Cohen (2004) trdi, da na drugi strani obstajajo naziranja po katerih se barve konstituirajo s pomočjo relacij, odnosov, med objekti in subjekti na eni ter med pogoji zaznave na drugi strani. Po teh nazorih lahko molekularnim duplikatom zelenih reči spodleti in niso zeleni v svetovih v katerih ti pojavi lahko variirajo, ker ne posedujejo molekularnih duplikatov. Barvni dispozicionalizem, kot neka vrsta relacionalizma sodi, da so barve le zasnove, ki v določenih vrstah subjektov sprožijo določene senzacije. Tako je zeleno dispozicija / zasnova, ki normalnemu gledalcu / opazovalcu izgleda zeleno.¹⁶ To je trenutno tudi vsesplošno sprejet nazor v barvni ontologiji sodobne analitske filozofije.

Morda najpomembnejši argument za relacionalnost barve temelji na širokem, vsesplošnem upoštevanju interspecies/medvrstnih, interpersonalnih/medosebnih in intrapersonalnih/znotrajosebnih variacij v odnosu do barvne zaznave. Grobo rečeno teče pokazni postopek dvostopenjsko, v dveh korakih. Prvič, kaže relacionalist, da lahko posamični stimulus, glede na barvo, sproži veliko raznovrstnost zaznavnih efektov. Drugič, trdi relacionalist, da ne obstajajo nikakršni neodvisni in utemeljeni argumenti za domnevo, da je verodostojna samo ena varianta, na račun vseh ostalih.

Nekaj splošno znanih primerov zaznavne variacije služi za premise na prvi stopnji pokaznega postopka v relacionalističnem glavnem argumentu.

¹⁵ Hardin 1988/1993, 111 n.

¹⁶ Cohen 2004, 451 nn.



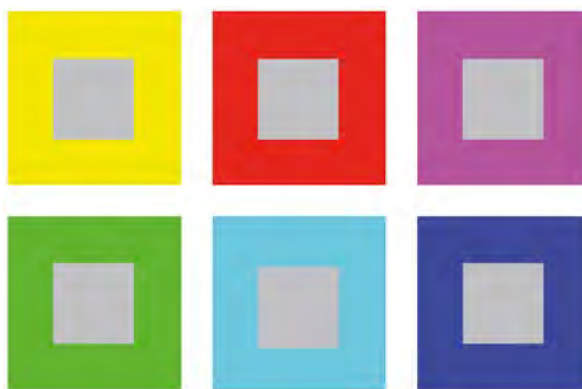
Slika 1: Dva srednja, siva, kvadrata imata isto refleksijsko stopnjo, vendar se zdi, da je kvadrat na belem ozadju temnejši kot oni na črnem ozadju.

Večina ljudi poroča, da je v sredini ležeči sivi kvadrat videti vedno drugače, odvisno od ozadja, ali okoliške barve. V sredini ležeči kvadrat naj bi bil videti temnejši, če je postavljen na svetlejše ozadje in svetlejši, če je postavljen na temnejše ozadje. Če je to tako, potem obstaja glede na barvo variacija zaznavnih efektov posamičnega objekta, v našem primeru sivega kvadrata.



Slika 2: Oba osrednja kvadrata sta po barvni kvaliteti identična, kljub temu pa se prikazujeta različno.

Oba siva kvadrata, sta v drugem primeru intrinzično kvalitativno identična, lahko ju mislimo kot en kvadrat, pa vendar izgledata različno, odvisno od barve ozadja. Tudi tukaj obstaja neka variacija v zaznavi posameznega objekta.



Slika 3: Enaki sivi kvadrati z isto stopnjo odbojnosti in z različnim zaznavnim efektom na kromatskem ozadju.¹⁷

Na drugi stopnji relacionalističnega argumenta relacionalisti trdijo, da za nobeno prikazano varianto ni mogoče trditi, da *ultimativno* predstavlja verodostojno prezentacijo resnične, prave barve objekta. Če je barva ne-relacionalna lastnost, potem je srednji kvadrat iste barve, neodvisno od ozadja na katerega je umeščen. Če se barve ne konstituirajo v relaciji med objektom in gledalcem temveč so intrinzične lastnosti objektov, potem je osrednji kvadrat ene same barve, neodvisno od okoliške barve.

Iz tega sledi, da lahko samo en zaznavni efekt verodostojno predstavlja barvo sivega srednjega kvadrata. Vendar pa: kateri je le-ta? Tukaj postavljajo relacionalisti neko metafizično in ne epistemsko intendirano vprašanje: ne „kako običajni gledalec ve kateri zaznavni efekt verodostojno reprezentira barvo kvadrata?“ temveč „zakaj in v katerem primeru eden izmed različnih zaznavnih efektov, v nasprotju z ostalimi, verodostojno predstavlja barvo kvadrata?“ Relacionalisti zatrjujejo, da si je težko predstavljati nek principiellen in nedvoumen

¹⁷ Prim. Itten 1999, 52.



Slika 4: Enaki sivi kvadrati z isto stopnjo odbojnosti in z različnim zaznavnim učinkom na različnih sivih stopnjah.

kriterij po katerem bi lahko razglasili enega izmed predstavljenih zaznavnih učinkov kot verodostojnega nasproti vsem drugim. Zato so prepričani, da se barve konstituirajo v relaciji med kvaliteto, sestavo in strukturo ozadja ter objekti, ki jih simultano vidimo. Zato trdijo, da predstavlja srednji kvadrat na levi strani, na svetlem ozadju na sliki 2 (Slika 2) eno in na temnem ozadju na desni strani neko drugo barvo. Zato predlagajo, da bi se naj neka bodoča splošna barvna teorija utemeljila na stavku, „če je objekt X videti zelen za subjekt S pod pogoji P, potem je X zelen za S pod P.“

Tako prikazan relacionalistični argument ni mišljen kot uničujoč deduktivni argument, temveč kot neke vrste odločitev in prizadevanje za najboljšo možno interpretacijo barve.¹⁸

Relacionalisti opozarjajo na to, da obstaja raznolikost zaznavnih variacij v odnosu do barve, ki je ni mogoče eliminirati. Za to navajajo tri vrste razlik v barvni zaznavi, in sicer razlike barvne zaznave pri različnih živalskih vrstah, razlike zaznave pri različnih osebah in razlike zaznave pri isti osebi.

RAZLIKE BARVNE ZAZNAVE PRI RAZLIČNIH ŽIVALSKIH VRSTAH

Vizualni sistemi zlatih ribic in golobov so tetrakromatski, imajo štiri funkcionalno različne kanale za kodiranje barvne informacije. V primerjavi z normalnimi človeškimi vizualnimi sistemi, ki so trikromatski, in ki imajo tri funkcionalno različne kanale za kodiranje barvne informacije. Na ta način lahko definiramo poljubno barvo za neko človeško bitje z neko kombinacijo iz treh osnovnih sil barvnega občutenja. Zaradi te difference, obstajajo barve, ki so enake za večino človeških vizualnih sistemov, vendar ne za vizualne sisteme zlatih ribic in golobov.

Vizualne sisteme različnih species lahko poskušamo prikazati v tabelarni obliki. Električne potenciale vsake vrste čepkov na retini reduciramo samo na dva ekstrema. Ponazorimo jih samo z 0 (ko niso vzdraženi) ali z 1 (100% vzdraženi) - vse to le zaradi shematske predstavitve barvnih ekstremov in skrajnih meja vsakokratnih (konkretnih) vizualnih sistemov. Čeprav so pri zaznavi možne tudi vse druge vmesne stopnje, ki se tudi dejansko dogajajo. Pri tem torej samo za shemo.¹⁹

¹⁸ Cohen 2004, 454.

¹⁹ Prim. z ozirom na človeka in primata Küppers 1989, 14; z ozirom na tetrakromacijo pri golobih glej Cohen 2004, 462, za zlate ribice glej Sölich 1997, 281.

Vrste čepkov so v tabeli za trikromate opisane s črkami K, S in D. K pomeni kratkovalovni, S srednjevalovni in D dolgovalovni del vidnega spektra. Pri tem velja upoštevati naslednje:

V nedavni preteklosti so še opisovali tri tipe čepkov kot rdeče, zelene in modre čepke (ali rdeče vzbujajoče čepke itd.), vendar pa se je tovrstna terminologija pokazala kot zavajajoča in danes govorimo korektnije o K, S in D čepkih. Signali čepkov šele po več korakih dobavljajo input za funkcionalni rumeno-modri-sistem in za rdeče-zeleni-sistem v korteksu, kjer šele se barvni občutki generirajo. Tako iz zornega kota fiziologije in psihofizike po današnjih spoznanjih na ravni čepkov ni več dopustno že govoriti o barvah ali celo o čistih barvah; celo na ravni kromatskih kanalov je uporaba barvnih atributov vprašljiva.²⁰

x	čepek				
	barva	K	S ₁	S ₂	D
1.	Be	1	1	1	1
2.	a	0	1	1	1
3.	b	1	0	1	1
4.	c	1	1	0	1
5.	d	1	1	1	0
6.	e	0	0	1	1
7.	f	1	0	0	1
8.	g	1	1	0	0
9.	h	1	0	1	0
10.	i	0	1	0	1
11.	j	0	1	1	0
12.	k	0	0	0	1
13.	l	0	0	1	0
14.	m	0	1	0	0
15.	n	1	0	0	0
16.	Čr	0	0	0	0

Tabela 1: Tetrakromati. Zlata ribica, golob. Štiri vrste čepkov, K, S₁, S₂, D, n=4, x=2⁴, x=16

x	čepek			
	barva	K	S	D
1.	Be	1	1	1
2.	Ru	0	1	1
3.	Ma	1	0	1
4.	Ci	1	1	0
5.	Vi	1	0	0
6.	Ze	0	1	0
7.	Or	0	0	1
8.	Čr	0	0	0

Tabela 2: Trikromati. Človek, primati. Tri vrste čepkov, K, S, D, n=3, x=2³, x=8

x	čepek	
	barva	A
1.	Be	1
2.	Čr	0

Tabela 3: Monokromati. Pes, podgana. Ena vrsta čepkov, A, n=1, x=2¹, x=2

20 Glej Drum, B.: Hue signals from short- and middlewavelength-sensitive cones. J. Opt. Soc. Am. A 6. 1989, 153 nn. in Mollon, J. D.; Jordan G.: Eine evolutionäre Interpretation des menschlichen Farbensehens. V: Die Farbe 35. 1988, 139 nn. prim. Sölch 1996, 912.

KRATICE

Be bela; Ru rumena; Ma magenta; Ci cian modra; Vi vijolična; Ze zelena; Or oranžna; Čr črna

n Število različnih vrst čepkov.

x Število ekstremnih barvnih občutkov.

$x = 2^n$ Formula za izračun števila barvnih ekstremov pri različnih species.

Nadaljnji primer je vrsta jastoga²¹, ki poseduje deset različnih vrst čepkov, $n=10$, s čimer občuti $x = 2^{10} = 1024$ barvnih ekstremov.

S pomočjo treh tabel si lahko predočimo, da človeški organizem s pomočjo strukturiranosti svojih oči iz svetlobe vidnega spektra interpretira osem ekstremnih barvnih občutkov. Za pse in podgane si lahko predstavljamo, da razlikujejo črno in belo, ali neka druga primerljiva dva svetlo-temna ekstrema. Pri golobih in zlatih ribicah, si lahko na osnovi tabele predstavljamo, da iz svetlobe interpretirajo šestnajst ekstremnih barvnih občutenj. Z malimi črkami *b, c, f, h* in *i* je opisanih pet barvnih občutkov, ki ne predstavljajo "spektralnih barv", oziroma barve, ki jih ne najdemo v mavrici. Primerjamo jih lahko z nastankom magente, ki jo človek zazna, ko zadeneta isto točko na očesni mrežnici dva svetlobna žarka, eden iz kratkovalovnega in drugi iz dolgovalovnega dela spektra. Kakšen je videz teh barv, si komajda lahko predstavljamo, ker ne posedujemo tovrstnega izkustva, zaradi, v primerjavi z golobom in zlato ribico, „pomanjkljivega“ organa vida. Za to nam manjka ena vrsta čepkov. Tako nimamo reference do barvnega izkustvenega sveta goloba ali zlate ribice. Morda bi lahko, vsaj teoretično, izdelali foto-spektrometer, s pomočjo katerega bi lahko ugibali kateri barvni občutek iz tabele bi opisala zlata ribica, ko bi ugledala neko določeno barvno površino. Na podlagi teh primerov si lahko predstavljamo, da barvnih občutkov ne gre razumeti samo antropocentrično, ampak kot neko funkcijo določenega species in ustroja njegovega očesa.

Posledica tega miselnega konstrukta je ta, da je lahko isti objekt istočasno *zelen* za človeški vizualni aparat in *zelen* ter hkrati *ne zelen* za zlato ribico ali za goloba, oziroma opisuje predikat *ne zelen* zelenemu pri zlati ribici ali golobu vsaj še dve popolni barvni nasprotji, ki sta človeškemu trikromatskemu čutu nedostopni.

21 Cronin, T. W.; Marshall, N. J.: A Retina with At Least Ten Spectral Types of Photoreceptors in a Mantis Shrimp. V: Nature 339 (1989), 137–140.

RAZLIKE BARVNE ZAZNAVE PRI RAZLIČNIH OSEBAH

Prav tako kot obstajajo variacije v zaznavi pri različnih species, variira tudi zaznava pri različnih ljudeh. Znotraj species obstaja neko ne popolnoma nepomembno število anomalnih trikromatov, dikromatov (protanopi, deuteranopi), redkeje pa naletimo na monokromate,²² in morda celo na nekatere tetrakromate.²³ Znotraj teh funkcionalnih razredov obstajajo pomembne razlike v številu določenega tipa receptorja in v njegovi skrajni občutljivosti in v delilnem razmerju (ratio) med različnimi tipi receptorjev. Hardin poroča:

A recent study (Winderickx, Lindsey, et. al. 1992) found that the color-matching performance of a sample of fifty normal Caucasian males divided them into two major groups, 62 per cent in one and 38 per cent in the other, and was due to a genetic difference in cone photopigments [...]. Some of the most interesting recent work on the physiological basis of color vision concerns the genetics of receptor cells and polymorphism in human cone types. In 1986 Jeremy Nathans isolated, cloned, and sequenced the genes for the three cone pigments and the rod pigment (Nathans 1989). The amino acids are 96 per cent pairwise identical for the middlewave and longwave opsins, whereas the identities for the four opsins generally are only at the 40–45 per cent level. This is interpreted as meaning that the middle and longwave proteins are evolutionary much closer to each other than either is to the shortwave opsin or to rhodopsin, and their gene locus suggests that the two cone types became differentiated in relatively recent times—about 30 or 40 million years ago. In addition to telling us when primate trichromacy evolved, Nathans' analysis serves as the basis for a promising genetic model for red-green color deficiency. More recently, a gene polymorphism has been connected to a difference in peak absorption spectra of human cone types, and this has in turn been directly linked to differences in color matching between two groups of Caucasian males [...] (Merbs and Nathans 1992; Winderickx, Lindsey, et. al. 1992). In addition to this newly discovered genetic source of variability in human color vision, there is even more intriguing possibility that there could be a color-opponent signal between the two types of cone pigments for females who are heterozygous

22 Več o anomalijah vida bi nam lahko povedali fiziologi, za nas na tem mestu zadostuje, da vemo, da takšne anomalije obstajajo. Za kratek uvod v fiziologijo in anomalije vida glej Božič 2001.

23 Cohen 2004, 462 nn, prim. z McLaughlin 2003, 114, op. in predvsem Hardin 1988/1993, xxxi n. Mollon 1992, prim. McLaughlin 2003, 121, op. 53, gl. Hardin 1988/1993, xxii nn:

for the corresponding gene locus. (Such color opponency is known to exist between the corresponding cone types in female Platyrrhine monkeys (Molon 1989).) If this were the case, there might be human females who are actually tetrachromatic and experience hues forever unavailable to males (Mollon 1992). At the moment, this remains just an intriguing speculation.²⁴

Prevod: Nedavna študija (Winderickx, Lindsey, et al. 1992) je razkrila, da se glede na sposobnost razlikovanja nekega barvnega vzorca petdeset normalnih kavkaških moških razdeli na dve glavni skupini, 62 odstotkov v eno in 38 odstotkov v drugo, zaradi genetske razlike v fotopigmentih čepkov. Eno izmed najbolj zanimivih sodobnih del o fizioloških temeljih barvnega gledanja zadeva genetiko recepcijskih celic in polimorfizem tipov človeških čepkov. Leta 1986 je Jeremy Nathans izoliral, kloniral in razvrstil gene za tri pigmente v čepkih in za pigment v paličicah (Nathans 1989). Aminokisliline so 96 odstotno parno identične za srednjevalovne in dolgovalovne opsine, medtem ko so vsi štirje opsini na splošno samo od 40–45 odstotno identični. To večinoma interpretiramo tako, da bi naj bili srednje in dolgovalovni proteini evolucijsko mnogo bližje drug drugemu kot je vsak posebej s kratkovalovnim opsinom ali rodopsinom. Njun genetski locus namiguje, da sta se oba tipa čepkov začela diferencirati relativno pozno – nekako pred 30 ali 40 milijoni let. Poleg tega, da nam pove kdaj se je začela razvijati trikromacija pri primatih, nam nathansova analiza služi kot temelj za obetaven genetski model za nezadostno barvno razlikovanje v rdeče-zelenem območju. Pred nedavnim so (Merbs and Nathans 1992; Winderickx, Lindsey, et. al. 1992) povezali genetski polimorfizem z razlikami v skrajni spektralni absorpciji pri človeških tipih čepkov. Poleg teh novih odkritij genetskega izvora variabilnosti človeškega barvnega vida, je še celo bolj zanimiva možnost, da bi lahko obstajal dodatni oponentni signal med dvema tipoma pigmentov v čepkih pri ženskah, ki bi bile križanke (heterozigote) za odgovarjajoči genetski locus. (Za takšno barvno oponenco vemo, da obstaja med odgovarjajočimi tipi čepkov pri ženskih osebkih Platyrrhine (širokonosih) opic (Molon 1989).) Če bi to bilo res, potem bi pri ljudeh lahko obstajale osebe ženskega spola, ki so dejansko tetrakromatke in izkusijo barve, ki so moškim popolnoma nedostopne. Trenutno pa to ostaja samo zanimiva špekulacija.)

Poleg teh razlik v organiziranosti receptorjev v posamični živalski vrsti obstaja še dodatna razlika pri filtriranju rumenega pigmenta iz rumene pege

(*macula lutea*) in iz očesne leče. Posledica tega je, da tudi med ne-anomalnimi trikromati (ki predstavljajo večino človeštva) obstaja neka nezanimljiva porazdelitev *loci* za enkratno, unikatno, ali za tako imenovano čisto zeleno med 490 in 520 nm.

Če iz področja epistemologije na kratko preskočimo v področje filozofije jezika je vredno omembe, da danes v ameriškem znanstvenem in v filozofskem diskurzu kot „unique green“ opisano *čisto zeleno* Wittgenstein klasificira takole:

111. *Jaz pravim zeleno-modra ne vsebuje rumene; če nekdo drug pravi, pač, zeleno-modra vsebuje rumeno, kdo ima prav? Kako naj to preverimo? Ali se oba razlikujeta samo v njunih besedah? – Ali ne bo eden priznal čiste zelene, ki se ne nagiba niti k modri niti k rumeni? In kakšno korist imamo od tega? V katerih jezikovnih igrah je to uporabno? – Vsekakor bo le-ta lahko rešil nalogo, v kateri bo izločil zelene reči, ki nimajo nič rumenkastega in takšne, ki ne vsebujejo modre. V tem bo ločnica „zelene“, ki je drugi ne pozna.²⁵*

Posledice teh razlik so obsežne zaznavne variacije, tokrat med efekti v različnih človeških vizualnih sistemih, ki jih povzročata en sam objektivno specificiran stimulus. Npr.: spektralno svetlobo 505 nm reprezentira vizualni sistem ene osebe kot zelenkasto, ne da bi bila modrikasta ali rumenkasta, medtem ko jo vidi vizualni sistem nekoga drugega kot zelenkasto in modrikasto. Na vprašanje katera teh obeh reprezentacij spektralne svetlobe je verodostojna, predlagajo relationalisti odgovor, da „če je x videti zelen za S, potem je x zelen za S“.

S tem predlogom se poskušajo izogniti problemu “standardnega gledalca /opazovalca”. Standardni opazovalec, tako kot druge znanstvene in industrijske specifikacije so bile artikulirane kot statistični konstrukt iz množice aktualnih individuuumov, ki pa znatno odstopajo od večine človeških vizualnih sistemov, v nekaterih primerih celo za 90%. Če bi torej omejili barvo na takšne standarde, potem bi morali iz tega sklepati, da večina človeških vizualnih sistemov barve napačno razlikuje. Po drugi strani, je večina standardov za standardnega opazovalca prirejena za točno določene namene, zaradi matematičnih prednosti in udobja ali zaradi industrijske standardizacije.²⁶

²⁵ Wittgenstein 1994, 62.

²⁶ Prim. Hardin 1988/1993, 76 nn. z Evans, R. M.: An Introduction to Color. New York: Wiley, 1948, 196 n. gl. Cohen 2003a, 550 nn, in Cohen 2001, par. 3, Cohen 2004, 465 nn.

²⁴ Hardin 1988/1993, xxii nn.

Relacionalisti torej trdijo, da so tovrstni standardi popolnoma primerni za uporabo v njihovem kontekstu, vendar hkrati menijo, da jih ne moremo uporabiti za objektivno in nepristransko usmeritev pri izbiri med vrsto zaznavnih variant. Relacionalist mora po Evansu (1948), Hardinu (1988/1993), in Cohenu (2003, 2001a, 2004) zavzeti takšno stališče, že zaradi pluralnosti in množice obstoječih standardov, kajti ne obstaja noben veljavni standard za vse možne situacije. Zato posamični standardi, po mnenju relacionalistov, niso verodostojni za razumevanje neke popolnoma splošne "normalnosti", ki bi jo potrebovali, če bi hoteli odgovoriti na argument zaznavne variacije.

Običajne specifikacije standardnega opazovalca / gledalca ne ponujajo splošno veljavne rešitve za argument iz zaznavne variacije, vendar pa so ti standardi trenutno najboljše in najbolj objektivno orodje s katerim človeštvo razpolaga. Zato relacionalisti menijo, da je skrajno neverjetno, da bi kakršnekoli druge specifikacije v tem kontekstu lahko bolje opravile delo, ali bolje služile svojemu namenu.

RAZLIKE V BARVNI ZAZNAVI PRI ISTI OSEBI

Relacionalisti opozarjajo na diferenco v barvni zaznavi iste osebe pod različnimi pogoji. Pri tem uporabijo isti argument, kot pri razlikah v barvni zaznavi med različnimi osebami. Tudi pri isti osebi obstaja vrsta variant v zaznavi. Vsakdo je že doživel spremembe ob zaznavanju barve, ko je odložil barvna sončna očala, ko je spremenil osvetlitev v sobi ali ko je kupil hlače pod umetno lučjo in jih je potem pogledal na sončni svetlobi, presenečen nad njihovim spremenjenim videzom.

Prav tako kot v primeru standardnega-opazovalca, obstajajo tudi znanstveni in industrijski recepti za standardne pogoje pri barvnem opazovanju. Tudi tukaj ne najdemo splošno veljavnih in v vseh situacijah uporabnih standardov. Nekatere lahko uporabimo za določanje barve na popleskanih površinah, vendar pa ne za specifikacijo barv zvezd, neonskih luči, mavric in podobnega. Tovrstni standardi so neadekvatni za neko splošno teorijo.

Tudi za prav vsako standardizirano luč obstajajo metamerični pari različnih stimulov, ki niso metameri pod drugimi standardiziranimi iluminanti,

zato relacionalisti izključujejo možnost, da obstajajo splošno veljavni standardni pogoji, ki bi lahko popolnoma eliminirali intrapersonalne difference pri barvnem zaznavanju.

Za rešitev tega problema relacionalisti predlagajo, da „če je x videti zelen za S pod P, potem je x zelen za S pod P.“²⁷

FUNKCIONALIZEM, BARVA IN KAKO JO VIDIMO

Filozofska doktrina ‚barvnega razodetja‘ trdi, da se narava neke barve v našem izkustvu razodeva samo zaradi kakovostnega značaja tega istega izkustva. S ‚kvalitativnim karakterjem izkustva‘ je mišljeno ‚kako je za izkustveni subjekt, če ima izkustveni subjekt takšno izkustvo‘.²⁸ Funkcionalisti za isti pojem uporabljajo opis ‚fenomenalna kakovost izkustva‘.²⁹ Spričo doktrine razodetja naj bi diferencirali med barvo in med fenomenalnim karakterjem izkustva. ‚Rdeče‘ ni isto kot ‚kako je če vidim rdeče‘, ‚če je nekaj videti rdeče‘. Rdečina, rdečnost je lastnost površin in prostornin. Kako je, če vidimo rdeče, ‚če je nekaj videti rdeče‘ pa je aspekt vizualnih izkustev rdečega, in rdeče je lastnost takšnih izkustev. Funkcionalisti uporabljajo izraz ‚kako je, če vidimo rdeče‘, (če je nekaj videti rdeče) in ‚vizualno izkustvo rdečega‘ kot okrajšavo za ‚kako je, če vidimo nekaj rdečega‘ ter za ‚vizualno izkustvo nečesa rdečega‘. Doktrino barvnega razodetja je, po prepričanju funkcionalistov, potrebno razlikovati od doktrine razodevanja narave fenomenalnega karakterja ob barvnem izkustvu. Funkcionalisti torej razlikujejo vprašanje, ali doktrina razodetja velja za fenomenalno izkustvo barve od vprašanja, ali doktrina razodetja velja za ‚barve kot takšne‘.

Doktrina barvnega razodetja ima spontano privlačno moč zaradi dveh dejavnikov. Prvič, zaradi našega prepričanja, da je naše *védenje*, poznavanje fenomenalnega značaja barve (kako je, če vidimo barve), centralno zasidrano v našem

²⁷ Cohen 2004. 464 nn.

²⁸ Strawson 1989, 224: "Colour words are words for properties which are of such a kind that their whole and essential nature as properties can be and is fully revealed in sensory-quality experience given only the qualitative character that that experience has."

²⁹ McLaughlin 2003, 98: "[...] 'the phenomenal character of an experience.'" Gl. Nagel (1974) izvede miselni eksperiment "kako je", če si netopir, s katerim pokaže, da redukcioniistične analize mentalnih fenomenov in mentalnih pojmov, ki so jih razvili v bran določenih oblik materializma, ne morejo zadovoljivo pojasniti relacije med človeško naravo in možgani.

razumevanju barve po sebi; in drugič, zaradi silne intuitivne privlačne moči doktrine razodetja fenomenalnega karakterja barve. Doktrina razodetja fenomenalnega karakterja barve in dejstvo, da je poznavanje fenomenalnega značaja barve centralno zasidrano v našem razumevanju barve pa, po mnenju funkcionalistov, ne implicirata tudi doktrine razodevanja barve po sebi. Funkcionalisti trdijo, z empiričnega stališča, da v primeru, če barve dejansko obstajajo, da so potem stvari lahko tudi takšne, da vključujejo potencialno interakcijo med materijo in elektromagnetnim sevanjem, čeprav se le-ta ne manifestira v našem barvnem izkustvu.³⁰

Intuitivna draž razodetja fenomenalnega značaja barvnih izkustev se zdi neizpodbitna, vendar pa funkcionalisti menijo, da fenomenalni značaj izkustev temelji na nevrološko-znanstvenih lastnostih, ki se nam prav tako ne razodevajo, ko si izkustva pridobivamo. Zato menijo, da je ta teoretska zasnova nevzdržna.³¹

Descartes (1642) meni, da je naše zaznavanje barv v predmetih takšno, da v objektih zaznavamo nekaj določenega, o čigar lastnostih sicer ne vemo ničesar, pa vendar v nas poraja nek zelo manifesten in jasen občutek (barvni občutek).³²

Reid (1764) zastopa mnenje, da nakazuje ideja, ki ji pravimo barvni pojav, pojem in verovanje v neko neznan kvaliteto v telesu, ki neko takšno idejo sproži; in prav to kvaliteto imenujemo barva, ne pa ideja. Različne barve, čeprav so po svoji naravi vse enake neznanke, zlahka razlikujemo, ko nanje mislimo ali o njih govorimo v zvezi z idejami, ki jih zbuja. Kadar mislimo na neko določeno barvo ali o njej govorimo, je pojem v realnosti na nek način vendarle sestavljen, navkljub navidezni preprostosti čistega pojma predstavljenega v domišljiji. Vsebuje namreč prvič, nek neznan vzrok in drugič, nek

znan efekt. Ime barve dejansko sodi k vzroku in ne k efektu. Ker pa je vzrok neznan, si o njej ne moremo ustvariti jasnega pojma razen s pomočjo njenega odnosa do znanega efekta.³³

Heinrich (2001) meni, da vsako spoznanje predpostavlja predstavo, ki jo lahko pojasnimo le s pomočjo neke druge predstave, in ki je ni mogoče definirati, temveč le klasificirati.³⁴

Kant (1781/1787) razdela diferenciacijo pojmov *notio, repraesentatio, perceptio, sensatio, cognitio, intuitus in conceptus*,³⁵ v katerem zastopa stališče, da predstave rdeče barve ne moremo imenovati niti ideja, niti je ne moremo uvrstiti med razumske pojme. Barvo po njegovem mnenju (1790) lahko uvrstimo med *objektivne občutke*, kot zaznavo predmeta s pomočjo čutov, katere predstava se nanaša na objekt (npr. na zelen travnik). V tem primeru sodi predstava neke stvari, kot recepcija s pomočjo čutov, h kogniciji. V nasprotju s *subjektivnim občutkom*, ki je brez predstave nekega predmeta le na subjekt nanašajoč se občutek ugodja ali neugodja. V slednjem primeru je predmet le nek objekt ugodja, kar pa ne predstavlja

33 Gl. Bennett, J. (jfbennett@shaw.ca) Re: Reid, Inquiry into the Human Mind. E-Mail Skrbinek, A. (andrej.skrbinek@uni-mb.si) 14. 6. 2006. Reid 1764/1813/2005, s. 52: "The ideas of sight thus come to be associated with, and readily to suggest, things that are external and altogether unlike them. In particular, the idea that I have called 'the appearance of colour' suggests the conception of and belief in some unknown quality in the body, which occasions the idea; and we give the name 'colour' to this quality and not to the idea. Although the various colours are in their nature equally unknown, we easily distinguish them in our thought and talk by associating them with the ideas they cause. In the same way such unknown qualities as gravity, magnetism and electricity are distinguished by their different effects. As we grow up, the mind becomes accustomed to passing so rapidly from the ideas of sight to the external things suggested by them that we don't pay the least attention to the ideas and don't give them names in common language.

When we think or speak of any particular colour, the notion that is presented to the imagination may seem to be perfectly simple, but it is really in a way compounded. That is, it seems not to have different parts, but it is really *complex* or made up of constituent elements, because it involves an unknown cause and a known effect. The name 'colour' – like the more specific names 'blue', 'yellow' and so on – belongs only to the cause and not to the effect. But because the cause is unknown, our only way of thinking exclusively about it is by its relation to the known effect; so the two go together in the imagination, so tightly linked that they are mistaken for one simple object of thought."

34 Gl. Heinrich 2001.

35 Kant 1781/1787, KrV, B 376 f, A 320: »Die Gattung ist Vorstellung überhaupt (repraesentatio). Unter ihr steht die Vorstellung mit Bewußtsein (perceptio). Eine Perception, die sich lediglich auf das Subjekt, als die Modifikation seines Zustandes bezieht, ist Empfindung (sensatio), eine objektive Perception ist Erkenntnis (cognitio). Diese ist entweder Anschauung oder Begriff (intuitus vel conceptus). Jene bezieht sich unmittelbar auf den Gegenstand und ist einzeln; dieser mittelbar, mittelst eines Merkmals, was mehreren Dingen gemein sein kann. Der Begriff ist entweder ein empirischer oder reiner Begriff, und der reine Begriff, sofern er lediglich im Verstande seinen Ursprung hat (nicht im reinen Bilde der Sinnlichkeit) heißt Notio. Ein Begriff aus Notionen, der die Möglichkeit der Erfahrung übersteigt, ist die Idee, oder der Vernunftbegriff. Dem, der sich einmal an diese Unterscheidung gewöhnt hat, muß es unerträglich fallen, die Vorstellung der roten Farbe Idee nennen zu hören. Sie ist nicht einmal Notion (Verstandesbegriff) zu nennen.«

30 Gl. McLaughlin 2003, 98n.

31 Gl. McLaughlin 2003, 99.

32 Descartes 1642/1954, 195: "When we say we perceive colors in objects, it is really just the same as though we said that we perceive in objects something as to whose nature we are ignorant, but which produces in us a very manifest and obvious sensation, called the sensation of color." Prim. McLaughlin 2003, 100.

neposrednega prispevka k spoznanju objekta.³⁶ Po tem nazoru barve ne moremo imenovati niti čisti niti razumski pojem. Na področju estetike, ki v kantovski filozofiji predstavlja neke vrste logiko čutov oz. logiko čutnega zaznavanja, se barva torej uvršča med *empirične pojme* in med *objektivne občutke*.

Za funkcionalista (McLaughlin 2003) predstavlja rdeče lastnost, ki svoje nosilce disponira za rdeči videz, kar velja za standardnega gledalca pod standardnimi pogoji vizualnega opazovanja, in ki mora biti (kot predmet nomološke nujnosti) zato že vnaprej nagnjen k temu. Ta ocena velja posplošeno za vse kromatske in akromatske barve, kot tudi za optične posebnosti (žarjenje ipd.), idejo pa je mogoče posplošiti na vse senzorične kvalitete v avditivnih, okusnih, olfaktoričnih in haptičnih modalitetah. Rdeče je torej vizualna lastnost, ki igra neko določeno vlogo v odnosu do vizualne zavesti, vlogo lastnosti, ki svoje nosilce disponira za rdeči videz, za standardnega opazovalca pod standardnimi pogoji vizualnega opazovanja, in ki mora biti (nomološko) skupna vsemu tako disponiranemu. Vendar funkcionalisti ne vztrajajo pri nomološki nujnosti v tej obliki, temveč govorijo preprosto o „v vsem tako zasnovani skupni lastnosti“, pri čemer obsega ekstenzija predikata „vsi“ vse nomološko možne stvari. To lastnost imenujejo „vloga rdečine“, pri čemer je rdeče, karkoli že je, lastnost, ki ustreza vlogi rdečine. Funkcionalistična ocena barve je intendirana kot funkcionalna oz., v smislu topike, nevtralna analiza pojma rdečine. Opis vloge „lastnost, ki ...“ ni intendiran le za določitev reference pojma, temveč tudi kot izraz pogoja, ki je nujen in zadosten za njegovo izpolnitev.³⁷

36 Kant 1790, KrU, 8-9: „Wenn eine Bestimmung des Gefühls der Lust oder Unlust Empfindung genannt wird, so bedeutet dieser Ausdruck etwas ganz anderes, als wenn ich die Vorstellung einer Sache (durch Sinne, als eine zum Erkenntnisvermögen gehörige Rezeptivität) Empfindung nenne. Denn im letztem Falle wird die Vorstellung auf das Objekt, im erstem aber lediglich auf das Subjekt bezogen, und dient zu gar keinem Erkenntnis, auch nicht zu demjenigen, wodurch sich das Subjekt selbst *erkennt*. Wir verstehen aber in der obigen Erklärung unter dem Worte Empfindung eine objektive Vorstellung der Sinne; und, um nicht immer Gefahr zu laufen, mißgedeutet zu werden, wollen wir das, was jederzeit bloß subjektiv bleiben muß und schlechterdings keine Vorstellung eines Gegenstandes ausmachen kann, mit dem sonst üblichen Namen des Gefühls benennen. Die grüne Farbe der Wiesen gehört zur *objektiven* Empfindung, als Wahrnehmung eines Gegenstandes des Sinnes; die Annehmlichkeit derselben aber zur *subjektiven* Empfindung, wodurch kein Gegenstand vorgestellt wird: d. i. zum Gefühl, wodurch der Gegenstand als Objekt des Wohlgefallens (welches kein Erkenntnis desselben ist) betrachtet wird.“

37 McLaughlin 2003, 100n: “Redness is that property which disposes its bearers to look red to standard visual perceivers in standard conditions of visual observation and which must (as a matter of nomological necessity) be had by everything so disposed.”

Kripke (1972) predlaga nek podoben opis za določitev reference barvnih pojmov, npr. za rumeno opis „(manifestna) lastnost objektov, ki so določeni za rumeni videz“ (torej za to, da jih pod določenimi vizualnimi vtisi zaznamo kot rumene).³⁸

Posledično bi bilo vse zaradi česar ima nekaj lastnost rdeče barve, le v njeni funkciji izpolnjevanja vloge rdečine. Izpolnjevanje vloge rdečine je nujno in zadostno za neko lastnost, da je rdeče barve; in to, da nekaj je rdečina je samo v izpolnjevanju te vloge. Biti rdeč torej pomeni le posest lastnosti, ki izpolnjuje vlogo rdečine.³⁹

Odločilno za to ali nekaj ima lastnost rdeče barve ni v posedovanju neke določene strukturne ali materialne konstitucije, temveč v izpolnitvi relevantne funkcionalne vloge. Funkcionalizem kvantificira strukturne konfiguracijske tipe prvega reda: *rdeče* je lastnost v posesti različnih strukturnih konfiguracijskih tipov, ki na svoje nosilce prenaša dispozicijo za rdeči videz. V tem smislu so barve za funkcionalizem lastnosti drugega reda, hkrati pa so tudi lastnosti prvega reda, ker jih obravnava kot konkretne posamične stvari. Torej so to univerzalije in ne tipi.⁴⁰

SKLEPI

Za eliminativiste barvne lastnosti ne predstavljajo instanc aktualnih objektov. Njihov nazor je v nasprotju z vsakdanjo intuicijo, da so barve lastnosti navadnih objektov v svetu. Eliminativizem, barvni iracionalizem ali tako imenovana teorija napake privlači predvsem filozofe, ki imajo sicer v splošnem nek realistični nazor. Privlači jih predvsem iz dveh razlogov.

Prvič, ker so prepričani, da so realne lastnosti samo tiste, ki jih priznava znanost. Zavračajo barvni realizem zato, ker se *rdeče*, *zeleno* in podobno ne nahaja na spisku lastnosti, ki jih priznava znanost.⁴¹ Mnogi povezujejo eliminativizem z Demokritovo atomistično metafiziko, ki trdi, da se fizični svet sestoji iz brezbarvnih atomov in praznine. Tudi

38 Kripke 1980, 140n: “The reference of ‘yellowness’ is fixed by the description ‘that (manifest) property of objects which causes them, under normal circumstances, to be seen as yellow (i.e., to be sensed by certain visual impressions).’”

39 Gl. McLaughlin 2003, 100 n.

40 Gl. Cohen 2003b, 2 in op. 4.

41 Cohen 2001, par. 1.

danes obstaja očitno nasprotje med svetom, ki ga opisuje fizika in svetom, ki ga zaznavamo.⁴²

In drugič, eliminativisti pridejo do svoje pozicije v procesu eliminacije barvnih teorij, ki doslej niso mogle zadovoljivo razložiti vseh intuicij in empiričnih nasprotij znotraj barve kot celote. Eliminativisti menijo, da so barvni objekti utemeljene iluzije, tako rekoč kromatska zaznavna stanja zaznavajočih subjektov. Kromatska izkustva reducirajo na nevronske procese.⁴³ Eliminativistični pogled bi lahko uvrstili k Humu, ironiku filozofije,⁴⁴ in h skepticizmu. Skeptik se pretvarja, da akceptira nek pojmovni sistem in hkrati pod roko zavrže enega izmed pogojev za njegovo uporabo.⁴⁵ Sugerira nam misel, da bi naj ne videli tega kar vidimo, ko gledamo in vidimo barve. Eliminativiste bi lahko pojmovali kot metafizike z reformističnimi nameni, ki sicer konkretno ne predlagajo nobene nove barvne teorije, čeprav bi njihov skepticizem vendarle lahko razumeli kot predlog za premislek o zasnovi neke splošne barvne teorije, ali kot pobudo zanjo.⁴⁶

Relacionalne, subjektivistične teorije pa trdijo, da se barve konstituirajo v relaciji – v odnosu med objekti in subjekti. Zagovorniki teh pogledov zanikajo, da barve lahko nastanejo objektivno in neodvisno od subjekta in njegove čudi, nravi. Splošna relacionalna barvna teorija sodi, opirajoč se na Locke-a in njegov relacijski sistem v zavesti,⁴⁷ da so barve dispozicije, ki v določenih subjektih povzročajo določene vtise. Barvo identificirajo z dispozicijo v objektu. V podporo glavnemu argumentu interpretirajo barvo kot različno ekološko opisljivo funkcijo dožemanja vizualnih sistemov različnih spezies. Najbolj prominenten argument za relacionalnost barve temelji na širokem upoštevanju variant barvne zaznave med različnimi species, med različnimi osebami in znotraj ene osebe pod različnimi zunanjimi pogoji. Dajejo nam konstruktiven predlog, da „če je x videti zelen za S pod P, potem je x zelen za S pod P.“

Z eliminativisti se ne gre prerekati. Najbolje je, da njihove reformistične namene akceptiramo, ker pravzaprav ničesar ne predlagajo, ampak

samo kritizirajo vse običajne barvne teorije ter posredno, tako kot relacionalisti, kažejo, da nobena ni splošno veljavna. Poleg tega lahko razumemo relacionalistične argumente kot pobudo za neko splošno, ne strogo antropocentrično teorijo.

Funkcionalisti diferencirajo med barvo po sebi in med fenomenalnim pojmovanjem barve ter posledično med doktrino razodevanja fenomenalnega izkustva barve in med doktrino razodevanja barve kot takšne. V objektih zaznavamo neke neznane lastnosti, ki v nas porajajo jasne barvne občutke. Navidezno preprosti čisti barvni pojmi, ki se nam prezentirajo v zavesti so v realnosti kompleksni, ker vsebujejo neznan izvor in znan efekt. Barvni predikat je vezan na izvor, jasen barvni pojem pa si lahko ustvarimo le v odnosu do znanega efekta. Barva se uvršča med objektivne občutke, ker se predstava nanaša na objekt in s tem prispeva k spoznanju objekta.

Iz funkcionalistične teorije izhaja, da barve predstavljajo lastnosti, ki svoje nosilce disponirajo za barvni videz. Barva je vizualna lastnost, ki igra določeno vlogo v relaciji do vizualne zavesti, in je manifestna lastnost objektov, ki so določeni za barvni videz. Izpolnjevanje relevantne funkcionalne vloge je odločilno za to ali nek predmet ima neko barvno lastnost, posedovanje določene strukturne ali materialne konstitucije pa pri tem ni bistveno. S tem je barva lastnost drugega reda v posesti različnih strukturnih konfiguracijskih tipov prvega reda, ki na svoje nosilce prenaša dispozicijo za barvni videz, vendar je barva hkrati, kot konkretna posamična stvar, tudi univerzalija in s tem lastnost prvega reda.

Epistemološko je fenomenalni značaj barve centralno zasidran v človeškem razumevanju barve vendar ne implicira doktrine razodevanja barve po sebi, kajti, če barve obstajajo, potem vključujejo interakcijo med materijo in elektromagnetnim sevanjem, ki se sicer neposredno ne manifestira v barvnem izkustvu. Fenomenalni značaj barvnih izkustev, po drugi strani, temelji na nevrološko znanstvenih lastnostih, ki se nam prav tako ne razodevajo ob pridobivanju le-teh. Zato filozofska doktrina barvnega razodetja ne drži.

42 Byrne in Hilbert 1997, xx.

43 Hardin 1988/1993, 111 n.

44 Strawson 1972, 9.

45 Strawson 1972, 44.

46 Prim. Strawson 1972, 42 nn.

47 Henrich 1979, 139.

VIRI

- Badura-Triska et al. 2001
Badura-Triska, E.; Schmatz, F. in Zobernig, H.: *Farbengespräch*. V: Samsonow et al. 2001. 232 – 247.
- Boghossian in Velleman 1989
Boghossian, P.A. in Velleman, J.D.: *Colour as a secondary Quality, Mind* 98 (1989). 2. izd. V: Byrne in Hilbert 1997, zv. 1, 81-103.
- Božič 2001
Božič, D.: *Fiziologija barvnega čuta*. V: Jeler et al. 2001, 77-86
- Byrne in Hilbert 1997
Byrne, A.; Hilbert, D. R. [Ur.]: *Readings on Color*. 2 zv. Cambridge; London: MIT, 1997.
- Zv. 1: *The Philosophy of Color*. 317 s.
- Zv. 2: *The Science of Color*. 465 s.
- Cohen 2001
Cohen, J.: *A Guided Tour of Color*. V: M. Nani; M. Marraffa [Ur.]: *A Field Guide to the Philosophy of Mind*, 2001. Dostopno na http://aardvark.ucsd.edu/color/guided_tour.html. 15.2.2006
- Cohen 2003a
Cohen, J.: Barry Stroud, *The Quest for Reality: Subjectivism and the Metaphysics of Colour*. Dostopno na <http://www.jstor.com/stable/3506127>. 15.2.2006
- Cohen 2003b
Cohen, J.: "Color: A Functionalist Proposal." *Philosophical studies* 113. 1 (2003): 1-41.
- Cohen 2004
Cohen, J.: *Color Properties and Color Ascriptions: A Relationalist Manifesto*. V: *The Philosophical Review* 113(4) (2004). S. 451-506. Dostopno na <http://aardvark.ucsd.edu/color/relational.html>. 15.2.2006.
- Hardin 1988/1993
Hardin, C. L.: *Color for Philosophers. Unweaving the Rainbow*. Indianapolis; Cambridge: Hackett, (1988) 1993.
- Henrich 1979
Henrich, D.: "Identität" – Begriffe, Probleme, Grenzen. V: O. Marquard; K. H. Stierle [Ur.]: *Poetik und Hermeneutik VIII*. München: Fink, 1979. 133-186.
- Heinrich 2004
Heinrich, R.: *Ausdruck Und Abbild*. Francis Bacon. Universität Wien; Institut für Philosophie. Available: <http://nomoi.philo.at/per/rh/ellvau/fb/book1.htm>. 22.11.2004.
- Itten 1999
Itten, J.: *Umetnost barve*. Študijska izdaja. Jesenice: Reichmann, 1999.
- Jeler et al. 2001
Jeler, S. et al.: *Interdisciplinarnost barve*. I. del: V znanosti. Zv. 1. Maribor: Društvo koloristov Slovenije, 2001.
- Kant 1781 / 1787 / 1998
Kant, I.: *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe. PhB 505. Eds. Timmermann, J. and Klemme, H. 1781; 1787; A&B ed. Hamburg: Meiner, 1998.
- Kant 1790 / 2004
Kant, I.: *Kritik der Urteilskraft*. UB 1026. Ed. Lehmann, G. 1790 ed. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Kripke 1980
Kripke, S.: *Naming and Necessity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
- Küppers 1989
Küppers, H.: *Harmonielehre der Farben*. Theoretische Grundlagen der Farbgestaltung. Köln: DuMont, 1989. Prevod v slovenščino dosegljiv na <http://design.fs.uni-mb.si/objave/kueppers/KueHarm.htm>. 4.12.2006
- McLaughlin 2003
McLaughlin, B. P. "Color, Consciousness, and Color Consciousness." V: Smith in Jokic 2003, 97-154.
- Nagel 1974
Nagel, T.: "What Is It Like to Be a Bat?" *The Philosophical Review* LXXXIII. 4 (1974): 435-450.
- Reid 1764 / 1813 / 2005
Reid, T.: *Inquiry Into the Human Mind*. 1764 / 1813 / 2005. Available: <http://www.earlymoderntexts.com/pdf/reidinqu.pdf>. 14.7.2006.
- Samsonow et al. 2001
Samsonow, E.; Alliez, E. [Ur], et al.: *Chroma Drama; Widerstand der Farbe*. Wien: Turia und Kant, 2001. 285 s. (Trans Art; Bd 4) [ChD]
- Smith in Jokic 2003
Smith, Q.; Jokic, A. [Ur]: *Consciousness; New Philosophical Perspectives*. New York: Oxford University Press, 2003. 532 s.
- Sölch 1996
Sölch, R.: *Phylogenetische Elemente in Goethes Farbenlehre*. In: *Praxis*. Schweizerische Rundschau für Medizin 29/30 (1996). 911–916.
- Sölch 1997
Sölch, R.: *Biologisch-evolutionäre Farbtheorien: neues Verständnis für Goethes Farbenlehre*. In: *Goethe-Jahrbuch* 114 (1997). 277–284.
- Strawson 1989
Strawson, G.: "Red' and Red." *Synthese* 78 (1989). 198-232.
- Strawson 1972
Strawson, P. F.: *Einzelding und logisches Subjekt (Individuals)*. Ein Beitrag zur deskriptiven Metaphysik. Stuttgart: Reclam, 1972.
- Wittgenstein 1994
Wittgenstein, L.: *Über Gewißheit*. Werkausgabe. Bd. 8. Bemerkungen über die Farben. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

MEDITACIJE, 2010

Slovenska Bistrica

2. 8. 2010

1. Mogoče je, da obstajajo živa bitja na našem planetu, ki zaznavajo na drugi ravni kot mi, in ki so takšna, da jih mi neposredno ne zaznavamo.*

* Imajo lahko višjo "biološko bivalno frekvenco". Tako kot, verjetno, rastline drugače dojemajo in obvladujejo svet kot mi in živali, tako tudi ta bitja nas vidijo jasno, kot mi rastline, mi pa njih včasih samo slutimo.

3. 8. 2010

2. Za nas nezaznavna živa bitja lahko živijo relativno kratek čas v ali pa se gibljejo relativno hitro. Lahko pulzirajo hitreje kot 2/1000 s.

5. 8. 2010

3. Naša čutila morda niso dovolj občutljiva, da bi zaznala ta bitja. A tudi naše merilne naprave in aparati morda niso dovolj občutljivi, da bi jih zaznali.

4. Ali bi takšna bitja lahko obstajala? Ali hitrost poteka kemičnih procesov in pulziranje atomov oz. molekul, ki gradijo in sestavljajo celice živih bitij določajo življenjske ritme živih bitij, in če jih določajo kakšne oz. kolikšne so mejne vrednosti "bioloških bivalnih frekvenc"?

5. Ali bi neko živo bitje lahko nihalo z višjo frekvenco kot materija okoli njega in bi lahko prehajalo skozi za nas trdne materialne objekte? Ali bi takšno živo bitje "padlo skozi" strukturo okoliške materije? Ali bi potem samo razpadlo? Ali bi lahko srčni utrip takšnega živega bitja in frekvenca dihanja lahko bili večji kot so frekvence vidnega dela svetlobnega spektra? Kakšna bi morala biti organizacija konglomerata celic tovrstnega živega bitja? Kakšne organe bi moralo razviti? Ali bi dihale v svrhu izmenjave snovi z okoljem? Ali bi imelo npr. srce?

6. 8. 2010

6. "Biološka bivalna frekvenca" (Cy)BBF življenjski cikel, njegovo trajanje in znotraj tega cikla frekvenca dihanja in bitja srca pri živalih.

(Cy) pri človeku = 80 let, 60 utripov (u) srca/min, 15 vdihov/min (v).

$$BBF = 60 \cdot 60 \cdot 24 \cdot 365 \cdot 80 = 2,5 \cdot 10^9 \text{ u/Cy}$$

$$= 15 \cdot 60 \cdot 24 \cdot 365 \cdot 80 = 6,3 \cdot 10^8 \text{ v/Cy}$$

Človeški cikel je $2,5 \cdot 10^9$ utripov srca na 80 let ter $6,3 \cdot 10^8$ vdihov na 80 let, naše "nezaznavno" transcendentalno živo bitje pa bi živelo npr. manj ko 2/1000 s, torej manj kot je zakasnitev človeške zaznave in bi se torej celoten življenjski cikel t.i. transcendentalnega živega bitja odvil v tem krajšem času od človeške zaznave. Transcendentalna bivalna biološka frekvenca (TBBF) bi torej znašala $(2,5 \cdot 10^9) \cdot 500 = 1,25 \cdot 10^{12} \text{ Hz} = 1,25 \text{ THz}$. Če bi se življenje transcendentalnih živih bitij odvijalo v tako kratkem času in bi jih mi zaradi tega ne bili sposobni zaznavati pa bi morda vseeno lahko zaznavali njihove ostanke! Ostanke njihove civilizacije, če bi bila inteligentna in bi za seboj puščala trajne ostanke svoje bivanjske kulture.

6. 8. 2010

7. Transcendentalna bivalna biološka frekvenca je sicer 10 krat nižja kot je frekvenca ogljikove vezi v spojinah in frekvenca ogljikovega atoma, ki je sestavni del živih bitij na Zemlji in morda zato transcendentalna živa bitja ne morejo imeti iste zgradbe kot vsa ostala živa bitja na Zemlji? Torej obstaja utemeljen dvom, da takšna bitja res obstajajo.

8. Ali to razmišljanje sodi na področje ezoterike? Izhodišče zanj mi je ponudil Bergson s svojim delom Materija in spomin (M&M), vendar vse kaže na to, da

tovrstno življenje ni mogoče. Pa vendar o tem lahko razmišljamo in še eno vprašanje se pojavlja: Zakaj poskušamo dognati ali je kaj za tem? Zakaj imamo nekateri ljudje, vsaj tisti, ki to priznavamo, neke tovrstne slutnje oz. intuicije?

9. Po Kantu. KrV, sta nam prostor in čas dana kot edini obliki nazora. Po Patnjaliyu je ideja spodbudila nemanifestirano materijo, da se manifestira, zato, da se ideja v njej ogleduje kot v zrcalu. Noumenalni svet je po Kantu neomejen, preverja in omejuje ga fenomenalni svet. Torej svoje ideje in zamisli lahko preverimo le v materiji znotraj prostora in časa, ki sta nam dana kot obliki nazora?

10. Transcendentalna bitja, v skladu z današnjim stanjem znanosti torej ne morejo imeti takšne kemijske sestave kot druga nam znana živa bitja. Ne morejo biti sestavljena iz nam znanih kemijskih elementov. Ali to pomeni, da ne morejo obstajati? Ali lahko nadaljujem ta miselni eksperiment ne da bi nadaljeval na področju ezoterike? Transcendentalna živa bitja bi morala obstajati povsem zunaj našega čutnega sveta, lahko bi jih slutili, tako kot rastline slutijo sonce in nas, ki se gibljemo okoli njih in med njimi. Če smo ljudje v odnosu do transcendentalnih živih bitij v čutno podrejenem položaju, tako kot so rastline do nas, potem na noben način zagotovo ne moremo vedeti ali obstajajo ali ne. Potem obstaja tudi vidik tega materialnega sveta, ki ga mi, tehniki in znanosti navkljub, nikoli ne bomo mogli ne dojeti ne raziskati, ker presega vsak naš horizont? Četudi bi na nek način zaznali ostanke transcendentalnih živih bitij in ostanke njihovih civilizacij, četudi bi jih zaznali z našimi čutili, kot drevo zazna kovinsko vedro pod zemljo, ko se ga dotakne s koreninami, ali bi mi v takem primeru sploh vedeli, da gre za ostanke transcendentalnih živih bitij in njihovih civilizacij? Ali drevo ve, da je s koreninami naletelo

na kost, ostanke neke živali, oz. na kovinsko vedro, ostanke človeške civilizacije, ko se jih s koreninami dotakne? Če začuti s koreninami vedro, ali ve, da je bilo vedro proizvedeno v tovarni s strani ljudi, ali ve kakšen je načrt, ki je pripeljal do proizvodnje vedra, in ali ve, da je bilo proizvedeno s strojno opremo? Ali ve, da je to, ta objekt, ki ga čuti s koreninami vedro in ne kakršenkoli kovinski objekt, če že loči kovino od kamna ali kosti in drugih korenin?

7. 8. 2010

11. Povsem mogoče je torej, da je zaznavanje okolice in univerzuma v katerem živijo živa bitja povsem odvisno od njihove percepcije in percepcijskega aparata, ki ga posedujejo. Tudi človeško raziskovanje prostora in časa, ki sta nam dana kot obliki nazora je torej omejeno s percepcijo.

12. Kako aparati izboljšujejo percepcijski aparat? Ali infrardeče kamere, fotospektrometri, teleskopi, radijski teleskopi kvalitativno izboljšujejo človeško percepcijo? Ali pa jo izboljšujejo samo v kvantitativnem smislu? Ali je infrardeči, ultravijolični, in radijski del spektra elektromagnetnega valovanja vse kar presega človeško zaznavo v območju vidnega? Ali je to vse kar presega človeško zaznavo na področju le-te? Ali sta prostor in čas, ali je časovno-prostorski kontinuum edina možna oblika nazora? Ali bi drugačnim živim bitjem od ljudi in živali bile lahko dane drugačne oblike nazorov?

8. 8. 2010

13. Ali so to intuitivno pravilno zastavljena vprašanja? Če bi tovrstne civilizacije transcendentalnih živih bitij resnično obstajale paralelno z nami in neposredno okoli nas, ne daleč nekje na drugem koncu galaksije ali v drugih galaksijah na drugih

koncih veselja, kaj bi nam takšno razmišljanje lahko prineslo? Npr. nekaj takšnega kot, če bi rastline ugotovile, da na svetu obstajajo ljudje in živali in bi podvzele poskus komunikacije z živalskim svetom na sofisticirani ravni, ne le na ravni razmnoževanja – izrabe živali za prenos semen in osebkov po prostoru, ko to počnejo danes – temveč na ravni verbalne, noumenalne raz-umske komunikacije. Tako bi tudi mi lahko poskusili podvzeti poskus komunikacije s transcendentalnimi živimi bitji. Najprej pa bi seveda morali ugotoviti ali sploh obstajajo. Poizkusno pa bi že sedaj lahko preverili ali smo sploh sposobni za tovrstno komunikacijo tako, da bi podvzeli poskus komunikacije z živalmi in rastlinami. Antropocentrično-šovinistično prepričanje, prevladujoče prepričanje je, da živali in rastline tovrstne komunikacije niso sposobne, ker nimajo samo-zavesti, samo-zavedanja. Vendar pa poskusi s šimpanzi kažejo, da so le-ti v pogledu memoriranja oblik človeku superiorni.

14. Če ljudje nismo sposobni komunikacije z živalmi in rastlinami na Zemlji, kako bomo sposobni komunikacije z izvenzemeljskimi civilizacijami, ali z zemeljsko transcendentalno civilizacijo, ki je niti nismo sposobni realizirati, oz. niti ne vemo ali obstaja, in če obstaja je nismo niti sposobni prepoznati oz. zaznati, ker morda koristi vseh enajst dimenzij prostorsko časovnega kontinuuma, ki ga formirajo?

15. Morda koristi peto, šesto, do enajste dimenzije tako, kot jo, jih izkoristi Mefisto za povečanje stanovanja ob srečanju s čarovnicami, torej, ko se zberejo čaravnice v njegovo čast, namesto na Kleku, v moskovskem stanovanju Mojstra in Margarete.

9. 8. 2010

16. Transcendentalna biv. biološka frekvenca transcendentalnega živega bitja, katerega življenjski ciklus bi se odvil v manj kot $2/1000$ s, torej v manj kot $2 \cdot 10^{-3}$ s bi v primerjavi s človeško torej znašala 1,25 THz, medtem ko je frekvenca ogljikove-halogeneske vezi v jodidu približno desetkrat tolikšna: $1,6 \cdot 10^{13}$ nihajev v sekundi, to je 16 THz. Mogoče je seveda, da bi znašala transcendentalna biološka frekvenca mnogo nižje vrednosti. Morda bi bil ciklus raztegnjen na eone, v takem primeru bi imel človek še mnogo manj možnosti, da bi opazil in zaznal takšno živo bitje, ali civilizacijo takšnih živih bitij. Tovrstna živa bitja ali civilizacije pa bi lahko koristile tudi druge dimenzije, npr. ukrivljene dimenzije, ki se nahajajo in krivijo znotraj izredno malih prostorov našega sveta, ki jih mi ne zaznavamo. Ni sploh nujno, da imajo srce in dihajo. Morda izmenjujejo snov z okoljem na druge načine. Njihovi življenjski cikli pa so lahko izredno kratki ali pa izredno dolgi, torej takšni, da jih mi ne opazimo, da sploh obstajajo. Če se torej v času ne srečamo ne z njimi ne z artefakti njihove civilizacije ne vemo, da obstajajo pa vendar morda so. Ali je to v ontološkem smislu prav zastavljeno vprašanje? Ali zamenjuje manj za več oziroma več za manj? Ali prejudicira nekaj česar ni? Ja, to je točno to: iz manj kot v resnici je in se kaže, želim napraviti več: iz nečesa kar ne obstoji, želim napraviti obstoječo stvar. Ali potem sploh lahko rečem: “iz *nečesa* kar *ne* obstoji”? “Nečesa” je “nekaj”, pomeni nekaj. Pravim torej *nekaj* kar *ne obstoji*. Ali jezik v tem primeru ni zavajajoč: predmet razmišljanja je lahko neobstoječ. Obstaja le v mojem miselnem svetu. Kaj pomeni to, da nečesa ni? Če pa je že nekaj... Star sholastični, aristotelski problem. Nekaj kar ne obstaja *de re*, obstaja v diskurzu *de dicto*. *De dicto* moja namišljena transcendentalna živa bitja torej obstajajo. Ni pa prav nobenega evidentnega materialnega dokaza za njihov dejanski, *de re* obstoj.

De jure obstajajo v mojem razmišljanju, *de facto* pa nimam za njihov dejanski obstoj nobenih dokazov, razen svojih intuicij oziroma intuicij in pričanj in pre-pričanj raznih mistikov. Saj niti nisem prepričan, da so to *moje* intuicije, morda ima kdo včasih takšne predstave in pride na takšne ideje, vendar pa: kaj pomaga, če tovrstne intuicije niso intersubjektivno preverljive? Poleg tega pa še nekaj, torej stvar, ki je pravzaprav ni. Nulta "stvar". Ali ni to mešanje, zamenjevanje nič za nekaj, za neko pozitivno vrednost? Če je to mešanje manj za več, potem gre za neobstoječ problem, potem problematiziram nekaj česar ni mogoče problematizirati. Kadar nekaj ne obstaja to ne pomeni, da je to kar ne obstoji negativna stvar, negacija obstoječe stvari, temveč nulta, nič, neobstoječa. Pa vendar, če gledamo matematično, aritmetično: nič je manj kot ena in minus ena je manj kot nič. Kaj je torej v primeru vprašanja obstoja ali neobstoja transcendentalnih živih bitij *de facto*, *de re* več in kaj kaj *de facto*, *de re* manj? Resničnostna tabela za *de facto* in *de jure* obstoj transcendentalnih živih bitij je sledeča:

$$(2^n)_{n=2}$$

0 = ne obstajajo

1 = obstajajo

	de jure	de facto
a)	1	1
b)	1	0
c)	0	0
d)	0	1

5. 9. 2010

če trdimo, da x obstaja in x tudi dejansko obstaja, potem je naša trditev intuitivno pravilna, ker ne trdimo ne več in ne manj kot je res.

če trdimo, da x obstaja in x dejansko ne obstaja, potem je naša trditev intuitivno nepravilna, ker trdimo več kot je res.

če trdimo, da x ne obstaja in x dejansko ne obstaja, potem je naša trditev intuitivno pravilna, ker trdimo to kar je res.

če trdimo, da x ne obstaja in x *de facto* obstaja, potem je naša trditev intuitivno nepravilna, ker trdimo manj kot je res.

Misli, ki pa jim ni mogoče pripisati dejstev v fenomenalnem svetu so prazne?

ZWEISTROMLAND¹

ALI: RAZMERJE MED LIKOVNO IN VIZUALNO UMETNOSTJO V POSTMODERNI KULTURI

PREDTAKT

V angleščini se za »likovno umetnost« od začetka 19. stoletja namesto poprejšnje sintagme »fine arts«, v smislu oznake za vse »lepe« umetnosti, uporablja sintagma »visual art« oziroma njena množinska varianta, ker pač angleščina ne razpolaga z ustreznico slovenski besedi »likovno« ali nemškemu pridevniku »bildend« (bildende Kunst) in se morajo njeni govorniki znajti drugače. Opažamo pa, da se danes izraz »vizualna umetnost« vse pogosteje uporablja tudi v slovenskem jeziku, pri čemer pa praviloma ni jasno, ali zato, ker je sintagma »vizualna umetnost« sodobnejši, času primernejši sinonim za zastareli izraz »likovna umetnost«, in ga skuša nadomestiti, ali pa zato, ker v naši sodobnosti nastajajo artikulacije, ki jih galeristi in oblikovalci duha časa ne morejo brez težav uvrstiti v polje likovne umetnosti. Skratka: pogosto ne vemo, ali sta sintagmi »likovna umetnost« in »vizualna umetnost« sinonima ali oznaki za dva fenomena.

Ta nejasnost in ta ambivalentnost sta vžgani v našo postmoderno vsakdanjost. Deloma zato, ker se nam postmoderno pravkar dogaja in zato do njega ne moremo zavzeti refleksivne distance, deloma zaradi spremenjenega odnosa sodobnega človeka do vizualnega konteksta realnosti.

Postmoderni čas. S predpono *post-* naš čas elegantno sugerira, da je nekaj v teku zato, ker je nečemu drugemu potekel rok trajanja. V bistvu temelji na gibljivem razmerju med preteklostjo, ki jo na hitro razveljavlja in odriva v že preseženo, in sedanjostjo, ki o sebi, kljub temu, da o njej ni veliko znanega, smelo trdi, da prihaja za starim kot nekaj novega in svežega (prim. Sloterdijk 1989, 266-267). V bistvu gre za čas deaktualizacij in vzpostavljanja novih aktualnosti. V stadiju pospešenih menjav, v katerem vsaka menjava razglaša, da bo po njej vse drugače in bolje, obstaja na pretek razlogov za premislek nekaterih novih in nekaterih doslej samoumevnih stvari v likovni kulturi. Katerih? Naj omenim samo tri. Prva je intonirana že v naslovu – razmerje in razlika med likovno in vizualno umetnostjo. Druga, ki je s prvo povezana, je odnos med t. i. *starimi* in *novimi* mediji. Tretja pa je vloga teorije v sodobni likovni in vizualni ustvarjalnosti. Vse troje se mi zdi

¹ Gre za aluzijo na istoimenska slikarska in kiparska dela Anselma Kieferja iz desetletja med 1985 in 1995. Skupni imenovalec teh del je tematizacija arhetipičnih dvojnosti in komplementarnosti, ki obstajajo v temeljih civilizacije in kulture. Pisec pričujoče razprave se aluzije poslužuje, ker meni, da je odnos med likovnim in vizualnim, ki ga tematizira, analogen omenjenim arhetipičnim dvojnostim in komplementarnostim.



Slika 1: Michelangelo Buonarotti, David, 1501-1504, marmor, 517 x 199 cm, Firenze, Galleria dell'Accademia.

potrebno premisliti, da bi v novih okoliščinah lahko prepoznali to, kar se je v njih spremenilo na globinski ravni, in to, kar se je spremenilo le na površinski.

Vizualni kontekst realnosti. Številni sodobniki danes namesto iz estetskega raje zajemajo iz funkcionalnega zaznavanja, da bi izrazili vidike svojega zdajšnjega občutenja sveta. Menijo, da morajo preskočiti tisočletja likovne kulture, če želijo najti odgovore, ki ustrezajo njihovim aktualnim vprašanjem. Če je bila naloga umetnosti visokega modernizma nedvoumna, namreč prelom s površinskim pojavnim svetom, potem je naloga postmoderne umetnosti inverzna, zadrževanje zavesti pri površini in površinskem, pri ničnem, minljivem, trivialnem, robnem, skratka, pri vizualnosti v prostem teku. In, seveda, pri ustvarjalni in interpretativni svobodi, ki ne more biti več realizirana v okviru formalno in vrednostno visoko strukturiranega estetskega, ampak le v formalno in vrednostno neznatno strukturiranem funkcionalnem zaznavanju. Pozni modernizem ne pozna več estetskega zaznavanja in izkušanja v ožjem pomenu besede, ampak je na temelju novodobnega tehničnega in funkcionalnega zaznavanja razvil nove načine percepcije, refleksije in analize; predvsem tiste s funkcionalno, kognitivno,

kontekstualno in socialno-kritično noto (Meinhardt 2008, 82-85; Muhovič 2014, 58-59).

Differentia specifica

Če bi si za razpravo o odnosu med likovno in vizualno umetnostjo zaželeli paradokсне iztočnice, potem bi z lahkim srcem rekel, da je to, kar ju veže, predvsem – njuna razlika. Še posebej, ker ta razlika danes ostaja nerefektirana. Po mojem mnenju se obe vrsti umetnosti – odkrito torej zagovarjam tezo o dveh razlikujočih se fenomenih – jasno profilirata v svojem odnosu do vizualnosti, tj. v odnosu do vizualnega konteksta realnosti (več o tem glej v: Frelj, Muhovič 2012, 11-26 in 27-58).

LIKOVNA UMETNOST

ima v odnosu do te realnosti od nekdanj referencialne, mimetične in transformirajoče apetite, se pravi intenco k njenemu raziskovanju, posnemanju, spreminjanju (stiliziranju, abstrahiranju) in idealiziranju, predvsem pa po preseganju vizualnosti v videzu nadrejeni artefaktni formi, do katere pripelje likovno, estetsko zaznavanje in mišljenje ter njima ustrezna kreativnost. Močna stran likovne umetnosti je v drami oblikotvornosti, se pravi v *in-formiranju*



Slika 2: Gerhard Richter, *Betty*, 1988, olje na platnu, 101, 9 x 59, 4 cm, St. Louis, Missouri, The Saint Louis Art Museum.

(likovne) materije oziroma v hkratnem *forma-liziranju duše*, da uporabim Sloterdijkovo sintagmo (1989, 138). To pomeni, da likovna umetnost spontano kliče k oblikovanju in preoblikovanju vizualno danega, da aktivira ustvarjalni eros, vpeljuje človeka v ustvarjalno tveganje in zahteva v tem pogledu posebno kreativno in hermenevitično kompetenco (prim. slike 1, 2, 3 in 4).

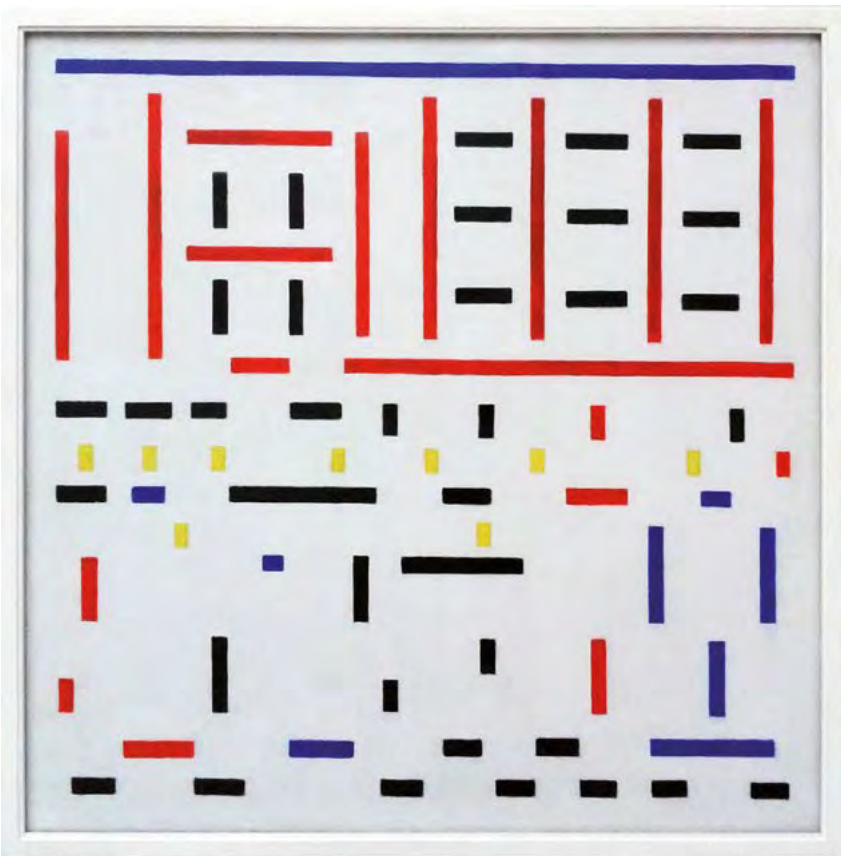
VIZUALNA UMETNOST

Nasproten odnos do vizualnega konteksta realnosti ima vizualna umetnost. Zanj vizualnost ni področje raziskovanja, nadgrajevanja, transcendiranja in tveganja, ampak *medij* eksploatacije, tj. medij družbenega konstruiranja, sekundarnega semantiziranja, provociranja, kritike, skratka socialne mobilizacije in socialnega aktivizma. Njen *agens* sta funkcionalno zaznavanje in benjaminovski »alegorični impulz« (Benjamin 1982, 466), ki človeka iz likovnih transformacij (abstraktna umetnost), idealizacij (mondrianska »čista« likovna umetnost) in mistifikacij (npr. iz obnebjja »sublimnosti«,



Slika 3: Pablo Picasso, *Bik*, 1945-1946, srija 11 litografij, 32.8 x 44.4 cm, New York, Museum of Modern art (Mrs. Gilbert W. Chapman Fund), © 2020 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York.

da spomnim na ta, v modernizmu tako potentni izraz), ponovno vodita v prizemljeni, gibki, realni, oprijemljivi, pozunanjeni, konfuzni, neceli in nepopolni ... *realni vizualni svet*. Se pravi stran od idealizacij, univerzalizacij in mistifikacij, ki so postmodernemu človeku zrasle čez glavo in jim več ne verjame. Alegorični avtor in alegorični mislec ne verjameta več v intencionalni pomen tega, kar avtor z delom ponuja pogledu gledalca, in ga ne iščeta, ampak se zavedata, da je od njunega načina postavljanja objektov in vprašanj odvisno, kateri uvidi se jima bodo ob določenih dejstvih in njihovih konstelacijah odprli. Zavedata se tudi omejenosti, vprašljivosti in samovoljnosti teh vpraševanj in dogmatičnosti svojih odgovorov. Alegorik, pravi Walter Benjamin, uporablja fakte oziroma predmete v določeni meri kot *indekse* (kazalce, namige), ki ne govorijo sami od sebe, ampak človeka usmerjajo na situacije v realnosti, predvsem družbeni. Kaj s temi napotili stori, je odvisno od njega samega. Predvsem pa je pomembno: alegorik sprašuje svet, ne intencionalno fiksirane izjave. Svet je tisti, ki ga spodbuja k razmišljanju. Umetniško iz-postavljeni objekti so le katalizatorji njegovih spraševanj. Skratka: alegorični impulz, ki zaznamuje pozno



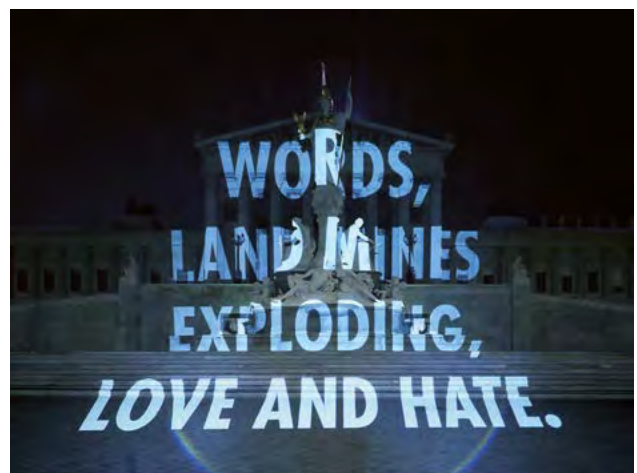
Slika 4: Bart van der Leek, *Kompozicija št. 3 (Odhod iz tovarne)*, 1917, olje na platnu, 33, 3 x 31, 2 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

moderno, naše izkustvo umetnosti od estetskega vse bolj preusmerja k funkcionalnemu zaznavanju in od hermenevitičnega k retoričnemu, *diskurzivnemu* občevanju s stvarmi (Owens 1984, 205).

Konkretne oblike kreacij v obnebjv vizualne umetnosti so oblike »art-a«, kot se temu pravi danes. Gre za vizualno-prostorske fakte, ekscentrične predmete, simulacije narave v urbanih kontekstih, za svetlobne slike in jezikovne igre, asociativne in provokativne performanse, postvarele družbene ter ekološke vsebine ipd., iz arzenala nekdanjega konceptualizma in nekdanje »alternativne umetniške prakse«. Naloga umetnika je »razkrivati mutacije in anomalije v stvareh, kjer jezik ni zadosten, ali kjer se meje zavednega prečkajo tako, da se pokažejo ostri in grobi robovi kulture« (Moulton, 2018). Analizo likovne artikulacije in jezika so zamenjali fantazmatski narativi, transcendirajoči elan likovne prezenca dekonstrukcija, visoko stopnjo nekomunikativnosti komunikacijski konzum, umetnikovo subjektivnost politična korektnost, formo, o kateri se praktično ne govori, pa nejevera v presežne stvarnosti (prim. slike 5, 6 in 7).



Slika 5: Olafur Eliasson, *Struga*, 2014, instalacija, Copenhagen, Louisiana Museum of Modern Art.



Slika 6: Jenny Holzer, *Words, Land Mines Exploding, Love and Hate*. (Besede, pehotne mine eksplodirajo, ljubezen in sovraštvo.), 2006, svetlobna projekcija, Frankfurt na Majni: Museum für angewandte Kunst (v okviru razstave "XX").



Slika 7: Marina Abramović, *Balkan Baroque (Balkanski barok)*, 1997, performance, Benetke, Biennale di Venezia.



Slika 8: Tracey Emin, *My Bed*, 1998, instalacija (v postopku nominacije za Turnerjevo nagrado postavljena v londonski Tate Gallery).

Likovna umetnost je torej od vsakdanjega sveta usmerjena v epicenter poduhovljene, likovno transformirane in *nadgrajene vizualnosti*, vizualna umetnost pa od ekskulzivne in včasih mistificirane likovne poduhovljenosti *k funkcionalizirani vizualnosti*, ki postaja v njenem okviru tako rekoč potrošni material prvoosebnega – praviloma politično korektnega – konceptualizirajočega uma.

LIKOVNA IN VIZUALNA HERMENEVTIKA

Tako kot se likovna in vizualna umetnost razlikujeta po svojem odnosu do vizualnega konteksta realnosti, se razlikujeta tudi hermenevtiki likovne in vizualne umetnosti. Likovna hermenevtika ima, natanko tako kot likovne forme, v svojem jedru estetsko, tj. likovno zaznavanje, oblikotvorno mišljenje, formo, likovno pojmovnost in formalno likovno analizo (cf. Muhovič 2018). Hermenevtika vizualne umetnosti pa ima, natanko tako kot njeni arte-fakti, v svojem

jedru funkcionalno zaznavanje, *alegorično mišljenje* in metaforo.

Če nekdo izjavi »temni oblaki se bližajo«, potem lahko izjavo za začetek razumemo realistično, kot meteorološko napoved »dež bo«. Lahko jo razumemo zgodovinsko in socialno kot napoved »težkih časov«. Možno je tudi, da ta ugotovitev izraža izjavljalčevo psihično stanje, tj. njegov pesimizem oziroma zlo slutnjo, katere povod še ni povsem znan. Vsi ti pomeni – realistični, družbeni, psihični – zahtevajo od tistega, ki izjavo razumeva, odločitev in določitev najbolj verjetnega in v danem trenutku najbolj smiselnega tipa interpretacije.

Podobno je pri delih vizualne umetnosti. Vzemimo za primer znano instalacijo *Moja postelja* (*My bed*) Tracey Emin iz leta 1998 (slika 8).

Instalacijo lahko najprej beremo realistično, kot relikv »dejanskega stanja«, ki ga je v naglici zapustila oseba, ker je pozabila nastaviti budilko, in se ji je

zjutraj neznansko mudilo v službo. Nepospravljeno zakonsko posteljo, v kateri je očitno spala ena sama oseba, in ob kateri naletimo na kupe medikamentov, pomirjeval, cigaretne škatel, ogorkov, steklenic vodke in celo igrač, lahko beremo kot tesnoben avtoportret osamljene in negotove odrasle osebe v stiski. Instalacijo lahko beremo tudi kot simptom sodobne družbe, v kateri mora človek v javnosti vselej funkcionirati kot zdrava, visoko zmogljiva, mladostna, lepa, skratka »fit« oseba, njegov privatni problem pa je, kako naj kondicijo za vse to trajno vzdržuje v pogojih nenehne preobremenjenosti in stresa. Tako kot pri metaforičnem govoru se mora interpret tudi pri delih vizualne umetnosti sam odločati, kateri možni interpretaciji bo sledil in zakaj. Še več, interpretacije lahko tudi samostojno širi in »izumlja« nove.

Vizualni umetnik na to računa in nima nič proti temu.

Pri likovni umetnosti pa je ravno nasprotno. Likovna forma me, ko si jo ogledujem, se vanjo poglobljam in si jo razlagam, ne pusti svobodnega, saj od mene zahteva, da spoznam to, kar je v njej in-formirano oziroma forma-lizirano, pa če mi je še tako tuje in enigmatično (prim. Muhovič 2018, 108-132, 164-183 in 223-232). Od mene terja, da ne le spoznam, ampak tudi sprejemem njeno, tj. avtorjevo logiko, način mišljenja, ki je v njej artikuliran, in njeno vsebino. V tem je likovna forma bolj podobna racionalnemu pojmu, ki za svojo pravilno rabo terja spoznavanje, raziskovanje, znanje in razumsko prizadevanje, (arte)fakt vizualne umetnosti pa je bolj podoben metafori, ki nas vabi k lastni svobodni razlagi.

To formalno in hermenevtično *differentio specifico* je potrebno poznati in upoštevati, sicer se pojavijo nesporazumi, ko v vizualni umetnosti iščemo likovne kvalitete (oblikotvorno invencijo, formalno izvirnost, artikulacijsko in semantično kompleksnost), ki jih v njej po definiciji ni, ne najdemo pa, kar v njej je (npr. streznujoča neposrednost faktičnosti, olajšana komunikativnost, kritični, aktivistični naboj itd.). In ko v likovni umetnosti ne znamo več ceniti tega, kar v njej je, iščemo pa v njej socialno konjunkturke informacijske in diskurzivne kvalitete, ki jih v njej ni.

Ali na kratko: Dokler je bila umetnina rezultat avtorjeve estetske percepcije, invencije in produkcije, s katerimi je avtor v materialnem mediju realiziral formo svojega *pomena*, je bil najprimernejši način spraševanja o umetninah hermenevtika – se pravi

rekonstrukcija zatemnjenega avtorskega smisla. V dobi, ki ne operira s formami, ampak z indeksno apliciranimi objekti, ki ne vsebujejo »avtorsko fiksiranega smisla«, pa je hermenevtika iz tira. Pri objektih, ki nimajo inherentno fiksiranega pomena, čeprav so jih montirali in postavili umetniki, namreč ni nobenega »izgubljenega« ali »zatemnjenega« izvornega smisla (še posebej ne edinega), ki bi ga bilo treba rekonstruirati. Re-konstruiranje pomena mora tu zamenjati njegovo avtoritativno (*de*)konstruiranje, skratka »eisegeza«, tj. subjektivna, dogmatična razlaga faktov.²

»STARI« IN »NOVI« MEDIJI

Likovna in vizualna umetnost nimata samo različnega odnosa do vizualnosti, ampak tudi različen odnos do *metjeja* (Muhovič 2015, 498-500), se pravi do medija artikulacije. Za opis te razlike se lahko za začetek poslužim diferenciacije, ki jo je v teorijo medijev v drugi polovici 20. stoletja uvedel *Marshall McLuhan* (1964, 24-36). McLuhan med mediji razlikuje novejše, tako imenovane »vroče« (*hot media*) in starejše, tako imenovane »hladne« (*cold media*).

VROČI IN HLADNI MEDIJI

Vroči mediji nudijo sprejemniku v kratkem času veliko detajliranih podatkov in ciljno usmerjenih informacij. Ta komunikacijska sredstva se v prvi vrsti osredotočajo na *količino podatkov, na hitrost njihovega posredovanja in na indiferentnega sprejemnika*, ki za dolgotrajno iskanje pomenov nima ne časa ne volje. Primeri vročih medijev so po McLuhanu materinščina, pisava, dokumentarna fotografija, radio, danes pa bi temu nedvomno dodali internet, mobilno telefonijo, socialna omrežja ipd. Ritem podatkovno-informacijskih tokov je pri »vročih medijih« hiter, saj se pozornost uporabnikov ne sme zaustaviti. Beseda in podoba, ki bi *trajali*, sta za te uporabnike namreč nezanimivi, saj predstavljata tveganje, da skozi zaustavitev in analitično branje v človekovo življenje zaneseta preveč realnosti (na primer opažanje napak, plehkosti, vznemirjujočih pomenov, občutij ipd.). Hiter ritem to nevarnost

² Da bi poudaril razliko med »re-konstruiranjem« smisla, ki je značilno za eksegezo in hermenevtiko, in njegovim de-konstruiranjem, ki je značilno za tolmačenje indeksno rabljenih objektov, uvajam inverzni izraz »eisegeza« (gr. *eisegeisis*), ki ga slovarji ponavadi opišejo kot »subjektivno, dogmatično razlago virov«.

preprečuje. Posnema razgibano življenje. Četudi le tako, da prikriva njegovo minljivost in površnost.

Nasprotno pa pri *hladnih medijih* poudarek ni na količini podatkov in hitrem posredovanju, ampak na svojskem načinu organizacije podatkov v informacije in na neki pomenljivosti »drugega reda«, ki ni »prinešena na krožniku«, ampak jo je potrebno odkriti. Do sporočil hladnih medijev imamo, če uporabim misel Igorja Strawinskega (1945, 75), neko dolžnost, namreč to, da jih odkrivamo in odkrijemo. Kot primer hladnih medijev podaja McLuhan hieroglifsko pisavo, dramatično in umetniški film.

Odnos med t. i. »hladnimi« (v mojem kontekstu likovnimi) in »vročimi« (vizualnimi) mediji je pred več kot pol stoletja, ko se je ta dvojnost šele nakazovala, s fascinantno intuicijo okarakteriziral Meyer Schapiro, ko je v razpravi »Moderno abstraktno slikarstvo« (*Recent Abstract Painting*) iz leta 1957, daljnovidno zapisal: »Drugi vidik modernega slikarstva in kiparstva, ki je nasproten našemu dejanskemu svetu, a je vendarle z njim povezan, (...) je razlika med slikarstvom in kiparstvom na eni strani in med tem, kar imenujemo 'komunikacijske' umetnosti, na drugi strani. (...) Danes komunikacijska teorija in praksa pomagata graditi in karakterizirati svet družbenih odnosov, ki je v svojih elementih neoseben, preračunan, nadzorovan in ki vedno teži k hitrosti in učinkovitosti. (...) Vendar pa moramo reči, da je tisto, zaradi česar sta slikarstvo in kiparstvo v našem času tako zanimiva, predvsem njuna visoka stopnja nekomunikativnosti. Iz slike ne moreš izveči sporočila z navadnimi sredstvi; navadna pravila komunikacije tu ne veljajo, nikakršnega jasnega koda ali trdno določenega slovarja ni, nobene gotovosti učinka v času prezentacije. Ko je slikarstvo postalo abstraktno in opustilo funkcijo reprezentacije, je doseglo stanje, za katerega se zdi, da premišljeno ovira komunikacijo. (...) Umetnik ne želi ustvariti dela, v katero bi prenesel že pripravljeno in izgotovljeno sporočilo, prilagojeno indiferentnemu sprejemniku. Slikar teži prej k taki kvaliteti celote, pri kateri ne bo občutil in spoznal prav ničesar, če ne bo dosegel prave naravnosti in čustev do nje. Samo duh, odprt za kvalitete stvari, navajen razločevanja, občutljiv zaradi izkušenj in zmožen odzivanja na nove forme in ideje, je sposoben uživati v tej umetnosti. Izkušnje umetniškega dela je, podobno kot njegovo ustvarjanje, proces. Kar se ob prvem srečanju z umetnino zdijo šumi (*noise*), postane na koncu sporočilo ali nujnost, čeprav nikoli sporočilo v navadnem smislu. (...) Slikarstvo

in kiparstvo ne komunicirata, ampak uvajata držo občestva in kontemplacije. Mnogim ponujata ekvivalent tega, kar imamo za del religioznega življenja: iskreno, ponižno podreditev duhovnemu objektu, izkušnje, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha« (Schapiro 1978, 222-224).

Če povlečem vzporednice s citatom, lahko rečem, da je prvi približek oznake, ki karakterizira t. i. *nove*, vroče medije, »visoka stopnja komunikativnosti«, oznaka, ki velja za komunikacijske pogoje hladnih, *starih* medijev, pa »visoka stopnja nekomunikativnosti«, ki predpostavlja oblikovno kompleksnost in zainteresiranega ter za dešifriranje pomena kompetentnega gledalca. Obe vrsti komunikacije se tako razlikujeta po tipu komunikacije, ciljni publiki in kompetencah, ki jih zahtevata za uživanje v sebi lastnih komunikacijskih pogojih.

Med »hladne« oziroma »stare« medije lahko na področju likovne ustvarjalnosti štejemo vse klasične tehnike s področij risbe, slikarstva, grafike, kiparstva in arhitekture, med »vroče« ali nove« pa vse, ki so v dobrem stoletju izšle iz arzenala nekdanjega konceptualizma in nekdanje »alternativne umetniške prakse«, tj. iz t. i. *readymades* in *objets trouvés* (asemblaž, instalacije), iz procesualne dogodkovnosti (performans, hepening, *body art*) in iz sodobne informacijske konjunktore (video, računalniška vizualizacija in virtualizacija, socialno mreženje ipd.). Izhodišče novih medijev je *znanje*, ki je prilagojeno pogojem podatkovne in informacijske gostote, ekranske vizualnosti, indiferentnemu sprejemniku in diskurzu kot obliki pomenotvornega naprezanja, ki vre v subjektu kot socialno-konjunkturna energija. Temelj tega znanja je vizualna faktičnost, gibljiva slika, izkušnje informatične komunikativnosti in asociativno, alegorično mišljenje. Nasprotno pa je izhodišče starih medijev *znanje*, ki izvira iz libidinozne bližine in konvivalnega angažmaja, iz praktičnega delovanja in »resnične prisotnosti« umetniškega dela in človeka (Steiner 1989). Skratka: vse tisto, kar izhaja iz »iskrene in ponižne podreditve duhovnemu objektu drugega človeka, iz izkušnje, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha«, če si izposodim Schapirovo besednjak. Ironija usode je, da naš čas želi, da je vse to videti kot čudaštvo, iracionalizem, patetika in celo misticizem.

Na kratko: jedro vizualne umetnosti je hitra, spremenljiva, provokativna in neženerirano lahkotna *informativnost*, jedro likovne umetnosti pa je

formativnost, se pravi formiranje form in posledično duhovno formiranje subjekta, ki tem neprosojnim formam sledi na temelju »izkustva, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha«.

Menim, da je v likovni pedagogiki nujno, da učence, dijake in študente na to *medijsko različnost* opozorimo in jih nanjo pripravimo. Samo na ta način se namreč lahko izognemo brezplodni situaciji, v katero nas pogosto spravijo razne »napredne« ideologije in mode, ko ostro zoperstavijo in vstavijo v izločitveno razmerje oblikotvorne načine, ki niso nič drugega kot – različni. Na primer realistično nasproti abstraktnemu, figurativno nasproti nefigurativnemu, nove medije nasproti starim medijem, pri čemer je za »nazadnjaškega« označeni način vselej anatemiziran.

O tej nenavadni, a v Sloveniji priljubljeni razvadi je davnega leta 1908 v svojih *Notes d'un peintre* (Slikarjevi zapiski) na odkrit način spregovoril že Henri Matisse, ko je opozoril, da je sicer priljubljeno razlikovati med slikarji, ki slikajo po naravi, in tistimi, ki ustvarjajo iz domišljije, da pa on sam glede na izkušnje ne verjame, da bi bilo potrebno dajati prednost eni od teh dveh tehnik oziroma metod na škodo druge (Harrison, Wood 2003, 100-101). Besedi, ki ju Matisse uporabi, namreč »tehnika« in »metoda«, sta popolnoma jasni. Gre za različne metode in oblikotvorne postopke, ki na različne načine vodijo do različnih likovnih rezultatov, ne pa za to, da bi en postopek ali ena metoda bila sama od sebe »naprednejša« od druge ali garant za »boljše« dosežke, kakor sugerira moda. Z obema metodama je mogoče ustvarjati na trivialni ali na vrhunski ravni. Še več. En in isti ustvarjalec, trezno ugotavlja Matisse, lahko izmenično uporablja obe, če se mu zdi to potrebno. Odvisno pač od vsebine, ki jo želi izraziti, od publike, ki ji je sporočilo namenjeno, in od cilja, ki ga želi doseči.

Ustvarjalec, ki bo želel nagovoriti informacijsko preobremenjenega človeka, in si želi, da bi se človek v podatkovni mega-ponudbi vsaj za trenutek počutil kot nekdo, ki »situacijo obvladuje«, se bo za svoje delovanje poslužil »novih« medijev. Ustvarjalec, ki bo želel nagovoriti človeka, ki ga vznemirjajo unikatni duhovni objekti drugih ljudi in skuša zato vstopiti v neposredni kontakt z njimi, bo za nagovor uporabil stare medije, saj bo le z njimi dosegel pravo publiko, in zadel način, ki mu zna ta publika prisluhniti.

PRIPOMBA O AKTUALNOSTI »STARIH« IN »NOVIH« MEDIJEV

Danes je videti, da so stari mediji zastareli, in da prihodnost pripada novim. Vendar so raziskovalci, ki so tematizirali sodobni fenomen »derealizacije realnosti« (Wolfgang Welsch, Peter Sloterdijk) in razliko med tako imenovano »kulturo pomena« in »kulturo prezenca« (George Steiner, Jean-Luc Nancy, Hans Ulrich Gumbrecht), pri delanju tovrstnih zaključkov previdni in zadržani.

Svet, ki prihaja do sodobnega človeka s posredništvom elektronskih in digitalnih medijev, je podvržen globoki preobrazbi. Predvsem ni neposreden, ampak posredovan; ni enkrat in stabilen, ampak ponovljiv in relativen; še posebej pa to ni svet prvoosebni izkušenj, ampak po-doživeti svet. Za vojaka, ki s pritiskom na tipko računalniške miške izstreljuje rušilne rakete, je sovražnik nekaj povsem drugega kot za vojaka, ki se bojuje v boju mož na moža; v stvarnem svetu je politični dogodek nekaj enkratnega, v medijskem šop medijskih »verzij«; prometna nesreča s smrtnim izidom, ki smo ji priče, nas do dna pretrese, medijsko poročilo o njej nas utegne pustiti neprizadete. Posledica takšnih, medijsko izzvanih reakcij pa je, da postaja človekov odnos do realnosti čedalje bolj podoben odnosu do simulirane realnosti (npr. filmske), tj. čedalje bolj *derealiziran*. Realnost za človeka ni več tako neposredna, enkratna, zaresna in obvezujoča, kot je bila nekdanj. To dejstvo pa še kako vpliva na človekovo presojanje, vrednotenje in ravnanje (Welsch 1990, 15-17). V dobrem in slabem.

Ali, kot piše Hans Ulrich Gumbrecht (2004, 161): Današnje novomedijske komunikacijske tehnologije so že skorajda sposobne izpolniti sen o neodvisnosti doživljanja od vsakokratne prisotnosti telesa v prostoru dogajanja. Naše oči lahko na primer v »realnem času« vidijo, kako na neki drugi celini naraste reka in poplavlja vse pred seboj, kako tisoče kilometrov oddaljeni športnik teče hitreje kot kateri koli človek pred njim, kako v oddaljeni deželi divja vojna, in ji lahko sledimo, ne da bi lastno telo izpostavljali kakršni koli nevarnosti. Gledanje vojne, od katere nas ločujeta ocean ali celina, lahko zagotovo potlači misel na to, kaj ta vojna fizično pomeni za tiste, ki so v njej udeleženi, in izmenjavajoče se slike na zaslonih, ki so naš »svet«, lahko postanejo meja, ki nas inkubatorsko ločuje od stvari tega sveta, vendar pa lahko nenehno gledanje zaslonov prebudi tudi strah pred izgubo substancialne realnosti in željo po

njej. Naši odzivi lahko v tem primeru gredo v eno ali drugo smer. In Gumbrecht je v tej zvezi prepričan: bolj, ko se približujemo izpolnitvi svojih sanj o virtualni vseprisotnosti, in kolikor bolj dokončna se zdi depozicija realnega telesa in prostora, ki sledi tej izpolnitvi, toliko bolj verjetno je, da se bo znova razplamtela želja, ki nas vabi med stvari tega sveta in nas vključuje v njihov tek in prostor (Weimann, Gumbrecht 1991, 335-370).

Medijska posredovanja resničnosti razpolagajo z neskončnimi variantami seznanjanja s stvarmi in informiranja o njih, vendar tako, da s seboj na najrazličnejše načine nosijo tudi možnost, da ostajajo naše človeške zavesti ob njih imune za dejanska stanja in njihove posledice, za odpor sveta in njegovo korektivnost. Odkar se je novi vek odcepil od davnine, zaljubljene v neposrednost izkušnje, v obstojnost, statične slike in perenialnost, uživa svojo novo moč v pospešenem izhlapevanju vsega neposredno izkušenega, obstojnega in trajnega. Vendar meče ukinjena »trajnost« na epoho mobilizacije kljub temu dolgo senco, senco derealizacije. Derealizacije sveta in človeka. In ker derealizacija prizadeva prav toliko nasilja kot najbolj surova izkušnja in najbolj visokoteča perenialnost, poganja iz civilizacijskega procesa nelagodje, ki izziva alternative, pred katerimi smo ali še bomo. Tudi v odnosu med starimi in novimi mediji. To pa pomeni, da je zastarelost starega lahko tudi zgolj preuranjena ocena. Še posebej, če je staro vezano na kaj arhetipičnega, kar človek ne more pogrešati. Morda se bo morala kdaj v prihodnje v soočenju s človekovo realnostjo tudi umetnost umakniti v stare, arhaične medije, da bo lahko znova izrekla eksistencialno potrebne stvari, za katere v novih medijih ne bo uporabnih izrazov in dovolj obstojne sintakse. Kdo ve?

TEORIJA V STARIH IN NOVIH MEDIJIH

V novejšem času, ko je pod preiskujoči pogled refleksije prišla tudi teorija sama, je postalo priljubljeno govoriti o dveh tipih teorije: o teoriji, ki jo pogojno imenujem *klasična*, in je, kot pove etimologija, sinonim za gledanje in motrenje, in o teoriji, ki jo pogojno imenujem *moderna*, ki je sinonim za diagnostiko, kritiko in terapevtiko. Prva temelji na filozofskem *čudenju* stvarem, ki jih proučuje, druga na objektivirajoči distanci do stvari. Razliko med obema je samo navidez naivno opredelil Abraham

Joshua Heschel, ko je zapisal: »Svet smo zmožni opazovati na dva načina: z razumom in z začudenostjo. S prvim skušamo razložiti svet in ga prilagoditi našemu spoznanju, z drugo pa se trudimo, da bi naš razum prilagodili svetu« (Heschel, 1951, 11). Poudarek ni na razliki med »razumom« in »začudenostjo«, ampak na razliki med »prilagoditi svet našemu spoznanju« in »prilagoditi naše spoznanje svetu«. V tej navidezni besedni igri je velik ontični razkorak v odnosu teorije do »predmeta raziskovanja«.

»Klasično teorijo« v likovni ustvarjalnosti predstavlja *likovna teorija* kot teorija likovne artikulacije. Vsak likovni ustvarjalec, med delom razmišlja, kaj bo storil in zakaj, ali je že dosegel željeni učinek in kaj bi moral še storiti, da bi ga dosegel. To motreče, preiskujoče in vprašujoče razmišljanje lahko imenujemo teoretiziranje. Likovniku to teoretiziranje pomaga, da doseže rezultat, ki ga ocenjuje za uspelega. V tej zvezi bi bilo povsem razumno reči, da je v likovni ustvarjalnosti dobra praksa vselej osnovana na dobri teoriji, tj. na dobrem načrtovanju, ocenjevanju in vrednotenju. Ker pa se to teoretiziranje dogaja »v umetnikovi glavi« in je sproti »použito« v formalni organizaciji likovne forme, je za večino ljudi nevidno. Zato ga tudi ne imenujejo teorija. Ko doseže svoj cilj, to je umetniško delo, to notranje teoretiziranje tudi umetnika samega več ne zanima. Zanj je bilo preprosto le sredstvo za dosego cilja. Vendar pa obstajajo tudi likovni ustvarjalci, ki pomembna spoznanja, ki so jih v likovni praksi odkrili sami ali njihovi kolegi, načrtno preverijo, posplošijo, sistematizirajo in izrecno formulirajo, da bi lahko na njihovi osnovi tudi drugi ustvarjalci bolje snovali svoje prakse in jim ne bi bilo treba vsega odkrivati na novo. Tem pravimo likovni teoretiki. Kljub poimenovanju pa to ne morejo biti slabi praktiki, saj je že Leonardo da Vinci v *Traktatu o slikarstvu* opozoril, da je lahko dobra teorija vselej zasnovana le na dobri praksi. Skratka: dobra praksa potrebuje za pogonsko gorivo dobro teorijo, dobra teorija pa dobro prakso, saj slaba praksa proizvaja tudi slabo teorijo. V tem smislu se likovna praksa in likovna teorija v ustvarjalnem delu dopolnjujeta kot prvo in zadnje kolo bicikla. Nobena ni »pomembnejša« in nobene ni mogoče brez škode pogrešati.

»Moderno teorijo« v umetnostni praksi današnjega dne najdemo v prvi vrsti v paradigmi vizualne umetnosti. S to paradigmo v največji meri interferira teorija družboslovnega in filozofskega tipa, pretežno levoliberalne politične provenience (kulturni

marksizem in njegove derivacije), ki nista teoriji artikulacije, ampak teoriji »konceptualizacije« in »vrednotenja« tem in vsebin«. Vizualna umetnost in ta teorija sta kompatibilni, ker izhajata iz skupnega temelja: iz *vere* v družbeno konstruiranje sveta. To je iz pojmovanja, da je vse – spol, etika, kultura, vrednota, umetnost itd. – *socialni konstrukt*, ki ga lahko družba vselej rekonstruira in če je potrebno tudi de-konstruira. Pač v skladu z odkritji »napredne« znanosti ali idejami družbenih elit. V vizualni umetnosti se prav zato favorizira *koncept* pred objektom in *mentalno* pred retinalnim, če uporabim ta precenjeno globokoumni Duchampov binom.

Razkorak med tema dvema teorijama zaznamuje tudi vlogo teorije v miljeju starih in novih medijev.

Stari, likovni mediji, ki temeljijo na oblikovanju in preoblikovanju materije, morajo biti nujno utemeljeni na *prilagajanju likovnikovega spoznanja svetu* (materiji, njenim zakonitostim, orodjem, tehnologiji, planiranju, izvedbi in hermenevtiki v prostoru in času). To je na spoznanjih likovne teorije kot teorije likovne artikulacije. Ta teorija je infrastruktura kompetencam, kakršne so likovno, estetsko zaznavanje, konstruktivno mišljenje, metjejska izobrazba, formalna likovna analiza.

V jedru novih medijev, katerih cilj je družbeno konstruiranje resničnosti, sekundarno semantiziranje faktov in družbo spreminjajoča socialna umetnost, pa je sociološka in filozofska teorija (predvsem nove leve), ki ni teorija artikulacije, ampak teorija konceptualizacije in ideološko impregnirane valorizacije vsebin. Ta teorija je infrastruktura kompetencam kot so funkcionalno zaznavanje, kritično mišljenje, družbeno konstruiranje, socialno-politična epistemika in socialni aktivizem.

Skratka: Stari mediji primarno temeljijo na »klasični teoriji«, ki jo karakterizirajo izkustvo, refleksija in praktična verifikacija spoznanj, in samo sekundarno na »moderne teoriji« konceptualizacije in ideološke valorizacije vsebin. Nasprotno pa nove medije primarno definira »moderna teorija«, ki jo karakterizirajo politična agenda, kritična distanca, dekonstrukcija in določena pričakovanja, ki koreninijo v tem, kar se v teoriji na predmetu raziskovanja kritizira, in šele sekundarno ter parcialno tudi »klasična teorija«.

BIBLIOGRAFIJA

- Benjamin, W. (1982): Das Passgen-Werk. V: isti (1982), *Gesammelte Schriften*, zv. V/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Frelj, Č., Muhovič, J. ur. (2012): *LIKOVNO / VIZUALNO. Eseji o likovni in vizualni umetnosti*. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, 2012.
- Gumbrecht, H. U. (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Harrison, Ch., Wood, P. (2003), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.
- Heschel, A. J. (1951): *Man is Not Alone: A Philosophy of Religion*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- McLuhan, M. (1964): *Understanding of Media. The Extensions of Man*. New York, New American Library, McGraw-Hill; London, Routledge.
- Meinhardt, J. (2008): Das Verschwinden der ästhetischen Einstellung. V: Muhovič, J. (2008, ur.), *Kunst und Form. Was heisst »Form« in einer postmodernen Kunst*, Phainomena (Special Issue) XVII/66-67, 67-90.
- Moulton, A. (2018): Zavedanje motrečega očesa / Seeing Eye Awareness. Ljubljana, Galerija Vžigalica. Dostopno na: <https://goo.gl/KCpthx> (zadnji dostop 18. 12. 2018).
- Muhovič, J. (2014): Modernism as the Mobilisation and Critical Period of Secular Metaphysics: The Case of Fine/Plastic Art. V: *Filozofski vestnik*, XXXV, 2, 47-65.
- Muhovič, J. (2015): *Leksikon likovne teorije: Slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznimi iz angleške, nemške in francoske terminologije*. Celje-Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba.
- Muhovič, J. (2018): *Vidno in nevidno. Uvod v formalno likovno analizo: teorija, primeri, metode*. Ljubljana: Inštitut Nove revije.
- Schapiro, M. (1978): *Modern Art. 19th and 20th Centuries*. New York, G. Braziller.
- Sloterdijk, P. (1989): *Eurotaoismus: Zur Kritik der politischen Kinetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Sloterdijk, P. (2003): *Kritika ciničnega uma*. Ljubljana, Študentska založba.
- Sloterdijk, P. (2007): *Der ästhetische Imperativ*. Hamburg, Philo & Philo Fine Arts.
- Steiner, G. (1989): *Real Presences*, London, Faber and Faber.
- Strawinsky, I. (1945): *Poétique musicale*. Pariz, J. B. Janin.
- Weimann, R. & Gumbrecht, H. U. (ur., 1991): *Postmoderne – globale Differenz*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Welsch, W. (1990): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart, Philipp Reclam.

OSNOVE PERIODNEGA MODELA BARV

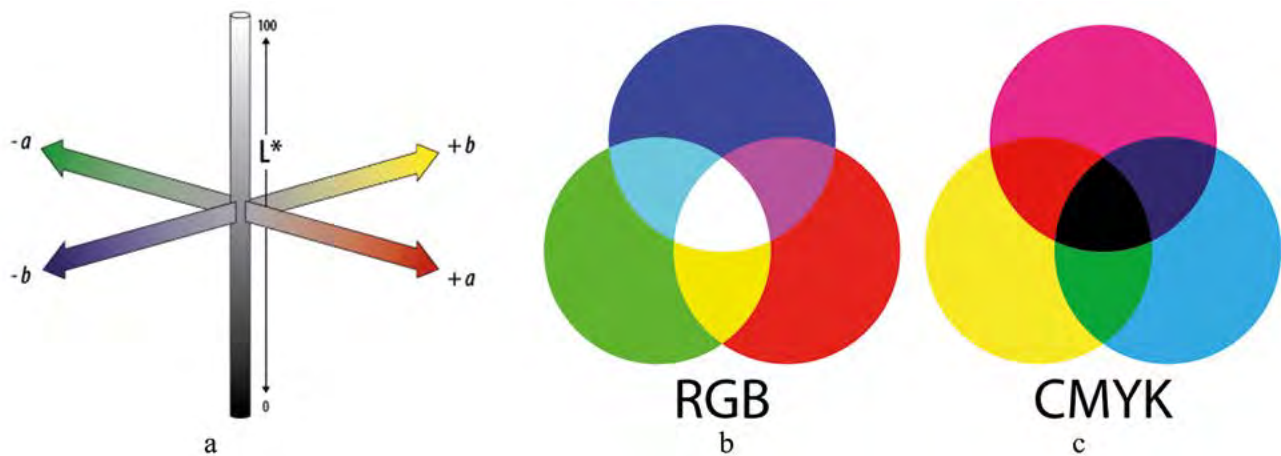
UVOD

Vsi poizkusi predstaviti problematiko barv iz katerega koli vidika so vedno pomanjkljivi, nezadostni, nepopolni in običajno močno popačeni zaradi prilagajanja dejstev našim predstavnim zmožnostim! Vse kar je povezano s teorijo barvah je izjemno kompleksno in komplicirano! Že v 17. stoletju je prišel Issac Newton do zaključka, da barve na fizikalni ravni ne obstajajo! Vse kar vidimo kot barve, je le naša možganska interpretacija delcev svetlobne energije različnih jakosti in spektralne sestave, ki se odbijajo v naše oko od različnih površin v našem okolju. Molekularna površina same materije je pa dejansko popolnoma brezbarvna!

Naš vid temelji na tripartitnem RGB (Red, Green, Blue) zajemanju vidnega dela spektra svetlobne energije (med 400 in 700 nm), medtem ko imajo nekatere živali še drugačne sisteme. Na primer, nekatere ribe v ekvatorialnem pasu imajo osem barvno zajemanje, morska bogomoljka (Mantis shrimp) pa celo 12-barvno zajemanje s tremi fokusi ostrenja hkrati! To je za naše pojmovanje popolnoma nepredstavljivo! Še bolj nenavaden sistem zaznavanja imajo netopirji, ki lahko v temi zajemajo podatke iz svoje okolice na podlagi ultrazvočne detekcije. Podobne sposobnosti imajo tudi delfini, medtem ko lahko kiti s svojim biosonarjem zaznavajo okolico celo v radiju do 50 km! Take oblike zaznavanja okolja predstavljajo za nas s fiziološkega stališča popolnoma neznano izkušnjo, ki je povsem izven naših percepcijskih in predstavnih zmožnosti.

Vendar pa si lahko dandanes pretežni del tovrstnih zaznav interpretiramo s pomočjo sodobne računalniške tehnologije, ki našo vidno zaznavo razširi na skoraj ves spekter elektromagnetnega valovanja in na vse jakosti energije. Vendar to pomeni, da moramo vse informacije, ki so izven našega vidnega območja, predhodno pretvoriti v naš skrčen vidni barvni prostor, ki si ga šele potem lahko interpretiramo v korteksu, najbrž pa močno okrnjenega. Na primer: človek s svojim sistemom vida ne razpolaga s senzorji za zajemanje podatkov s področja radioaktivnih x žarkov, vendar pa je dandanes mogoče s pomočjo tehnologije tudi ta *nevidni in smrtno nevarni del spektra* pretvoriti v nam vidnega, seveda le monokromatskem spektru!

V znanosti so barve definirane v barvnem prostoru po CIE Lab (International Commission on Illumination) modelu s tremi izključujočimi nasprotji: črno-belimi, modro-rumenimi in rdeče-zelenimi, kjer je na skrajnih legah nasprotij posamezna barvna entiteta maksimalno intenzivna, čista, v medsebojni relaciji se pa mešata in na sredi izničita v nevtralnem sivem tonu (Slika 1a). CIE Lab model je kot strojni jezik implementiran v procesiranje barv v naših računalnikih, medtem ko je za aplikacije in tudi za splošno rabo uporabljen model, delujoč na principu našega organa vida, ki zajema svetlobno energijo (vidni del elektromagnetnega valovanja) s čepki (po RGB modelu) in paličicami (akromatsko, črno-sivobelo), ki funkcionira kot nočni vid.



Slika 1 (a, b, c): prikazuje a. CIE Lab model s tremi absolutno izključujočimi nasprotji črno-belimi, modro-rumenimi in rdeče-zelenimi. Z medsebojnim mešanjem se vsako izmed nasprotij na sredi izniči v nevtralni siv ton; b. RGB model predstavlja

mešanje barvnih svetlob, zato se imenuje svetlobno (ali aditivno)mešanje; c. CMYK model predstavlja snovni način mešanja barv (t.i. subtraktivno mešanje)

Torej, v okviru svetlobnega mešanja (aditivno mešanje) so osnovne barvne svetlobe RGB (Red, Green, Blue), vse kar je npr. natisnjeno se pa ravna po snovnem načinu mešanja barv (subtraktivno mešanje) CMYK (Cian, Magenta, Yellow, Key-Black) (Slika 1a, b, c).

Ta dva modela, znanstveni (CIE Lab) in pragmatični (RGB + CMYK), opisujeta barvni prostor, ki ga vidimo, oziroma interpretiramo, sicer do sedaj najbolje, vendar, ker so barve izjemno kompleksne, so je skozi pestro zgodovinsko prakso ohranila množica raznih modelov, ki so interpretirali barve iz različnih pragmatičnih ali teoretičnih izhodišč. Zato lahko dandanes srečamo še vrsto modelov, ki se ohranjajo iz različnih vzrokov, predvsem pa zaradi navajenosti na določen način razumevanja in izbire barv. Navedli bomo le nekaj pomembnejših obstoječih modelov, ki bazirajo:

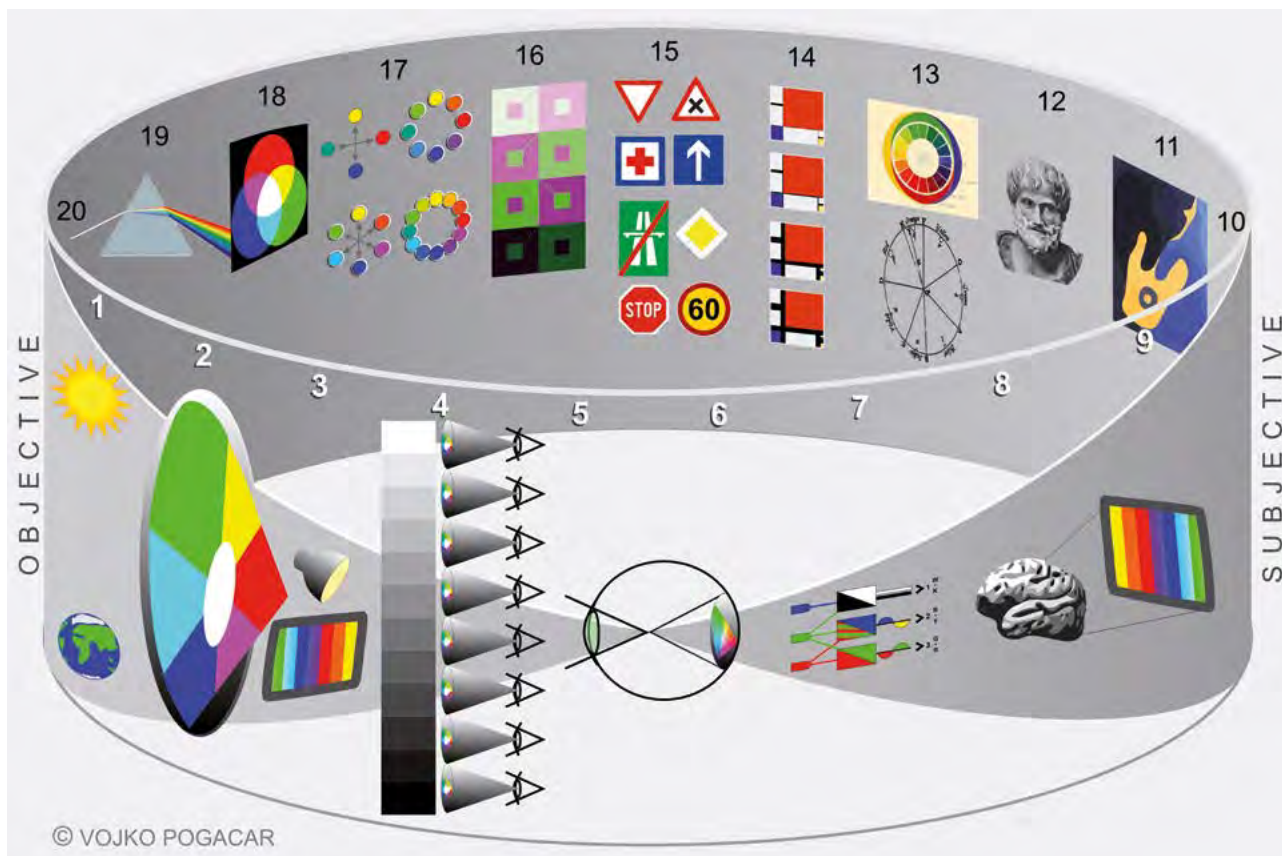
- a. na vizualno enakih razmikih barvnih tonov (OSA, Munsell, NCS),
- b. na pravilih mešanja in lastnostih barvil/pigmentov (Ostwald, Pantone),
- c. na sistemu CIE Lab (DIN, RAL),
- d. na uporabniški specifikaciji (SCOTDIC – v tekstilstvu, COLOROID – za arhitekturo).

V splošnem so ti fizikalni vidiki svetlobne energije in barv z znanstvenega stališča že precej dobro

raziskani in ti predstavljajo konstruktivno podlago za razvoj vsakovrstne podporne v obliki tehnologij in naprav za ponovljivo obravnavo barv, hkrati pa predstavljajo podlago za nadaljnje raziskave, ki temeljijo na subjektivnih interpretacijah, tako v psihološkem kot filozofskem smislu (graf 2). Prav ta zadnji del pa odpira izjemno kompleksno področje interpretacij in zakonitosti, ki jih bo potrebno predelati v tako obliko, da bodo uporabne za najširše družbeno okolje. Barve lahko predstavljajo temelj za razvoj družbeno konsenzualnega modela komuniciranja: direktnega jezika čustev!

Barve predstavljajo v komunikacijskem smislu popolnoma vse kar vidimo - so dobesedno koža vidnega sveta! Čeprav fizikalno ne obstajajo, so postale nujni del družbene konvencije, ki nam omogoča vrsto medsebojnih komunikacij. A na prvem mestu je zagotovo notranja interpretacija »naš jezik – 'možganščina' – kot interno fiziološko ekranizirano videnje svojih zamisli, idej, predstav, sanj,...«, nato pa kot zaznava vseh eksternih vizualnih informacij iz okolice. Skozi organ vida zajemamo namreč preko 80% vseh informacij, ki v skupni povezavi še z ostalimi sensorji omogočajo popolnejše razumevanje sprejetih zaznav, informacij, vsakovrstnih oblik komunikacij.

Prav ob interpretacijah posameznih barvnih in seveda s tem povezanih vsebinskih informacij pa se seveda odpira izjemno veliko vprašanj, ki pa terjajo najprej načelne opredelitve in šele nato



Graf 2: Prikazuje fenomenološki pogled na področje svetlobe in barv, kjer so v ospredju nanizani predvsem različni znanstveni aspekti (od 1 do 9), ki hkrati že nakazujejo na izjemno kompleksnost obravnave področja svetlobne energije, barv, njene interpretacije ter manipulacije. V ozadju tabele (od 10 do 20) pa lahko vidimo področja deloma še bolj subjektivno interpretiranih problematik okoli barv, ki so morda še kompleksnejša od znanstveno fizikalnega dela, a to je najbrž posledica pretežno nedorečenih in ne enoznačnih zaključkov, kot je to primeroma na znanstvenih področjih:

1. Makro fizikalna relacija med Soncem in Zemljo je že dodobra raziskana. Letni in dnevni ciklusi rezultirajo iz te relacije;
2. Fizikalne raziskave s področja barvnega prostora (CIELAB) so prignane že skoraj do popolnosti;
3. Umetni svetlobni viri, ekrani in projektorji prihajajo v zrelo fazo razvoja;
4. Ves fizični obseg barvnega prostora v celotnem razponu svetlobne jakosti pa našim očem ni zaznaven v vsej celovitost na enkrat, temveč le po delčkih v več adaptacijskih korakih ali pa v zadnjem času z računalniško tehnologijo združevanja več nivojev v enotni vidni prostor (HDR);
5. Naše oko lahko zazna le odbitke svetlobne energije, medtem ko pa brezbarvne svetlobne energije direktno ne moremo videti;
6. Na fiziološko perceptivni ravni očesa se

recipirana svetlobna energija po zaznavi v treh različnih vrstah receptorjev pretvori v tri polarizirane pare informacij;

7. Na retinalno-neurološki ravni se transformirani informacijski pari zapakirajo v kvantne grupe in se transportirajo v zadnji predel možganske skorje;
8. V kortikalnem sektorju se kvantne grupe odpakirajo in interpretirajo na notranjem fiziološkem ekranu, kot integriran in komprimiran barvni model;

Sektorji v razponu od 1 do 9 torej predstavljajo pretežno znanstveno objektivne dele pri obravnavi problematike svetlobne energije, barv, zaznavanja, zajemanja le teh in njihovo podatkovno manipulacijo, medtem ko v ozadju nanizani sektorji (od 10 do 20) prikazujejo v skromnem obsegu razpon širokih področij, ki se navezujejo na svetlobo, barve, njih uporabo ali razlago. Besedica barva predstavlja torej zelo ohlapno oznako za izjemno širok okvir problematik in področij, ki jih predstavlja bodisi kot sredstvo ali medij ali kot tema obravnave itd., in to od temeljnih umetniških, filozofskih, psiholoških, likovno- in barvno-teoretskih področij, semiotike, fenomenologije pa do pragmatičnih aplikacij v različne že formirane jezikovne zasnove kot je to primeroma mednarodno enoznačno udejanjeno v prometnih znakih itd.

odgovore! Tako kakor ni mogoče obravnavati barv brez temeljitega poznavanja znanstvenih izsledkov o svetlobi in barvah, tako ni mogoče v zvezi z interpretiranjem barv mimo že omenjenih temeljnih ved psihologije in filozofije ter ožje podrednih: fenomenologije, semantike, semiotike ter seveda same (s)likovne in barvne teorije, torej vseh vpletenih področij, ki omogočajo jasno artikulacijo in razvoj vseh potrebnih elementov vizualne gramatike. Gre namreč za to, da je razvoj (s) likovne 'vizualne' govorice tesno povezan in pogojen z razvojem medija, ki omogoča njeno reprodukcijo: to je dandanes računalniška oprema in množica programskih orodij, ki omogočajo ponovljivo

interpretacijo in manipulacijo z barvami!

Enosmerno vizualno komunikacijo, ki omogoča množični prenos verbalnih vsebin predvsem v pisni obliki, poznamo že iz Gutenbergovih časov! Pred njegovim izumom so knjige prepisovali, šele s tiskarskim strojem pa je bila omogočena resnično množična reprodukcija in razširjanje tiskanih informacij, ki so posledično ustvarile pogoje za intenzivnejše izobraževanje mnogo širših slojev kot kdajkoli prej. Kaki dve stoletji po izumu tiskarskega stroja so pričele vznikat po Evropi šole za množičnejše temeljno izobraževanje!

Tisk je torej omogočil neke vrste 'digitalni' zapis besedil! Črka predstavlja tako rekoč tisti osnovni informacijski bit, ki s sestavljanjem v zloge in besede ustvarja pomenske skupke, s katerimi lahko potem tvorimo povedne stavke in seveda v nadaljevanju vsebinske sklope. V tem kontekstu sem že leta prepričan, da je lingvistična gramatika pravzaprav primerna osnova tudi za razvoj in nadgradnjo (s)likovne in barvne gramatike. Osnovna razlika je seveda v izhodišču povezana z dimenzijami. Lingvistiki zadošča za komuniciranje enodimenzionalna linearna funkcija, medtem ko se barve in z njimi povezane (s)likovne forme navezujejo na dva- in tri-dimenzijsko razsežnost. (S)likovno polje je definirano v dvorazsežni ravnini, medtem ko so barve definirane v trirazsežnem prostoru! In s tem v zvezi so povezane tudi vse zakonitosti gramatičnih osnov, tako za (s)likovno ravnino kot za barvni prostor.

Naj predstavim sila poenostavljen primer: za lingvistično poved in njeno umevanje je potreben čas T_x tako za zapis informacije, kot za prebiranje te informacije. Za zapis oziroma izris (s)likovne informacije je prav tako potreben določen čas T_x , medtem ko je za prebiranje te iste (s)likovne informacije potreben bistveno krajši čas - T_0 ! To pomeni, da (s)likovna ravnina vsebuje v svoji dvorazsežnosti že nek ukrivljen relativni čas T_0 , ki zadošča za hipno 'prebiranje' dvorazsežnih vizualnih informacij! 'Branje' slike je torej hipno, diagonalno, celovito in seveda omogočeno s pomočjo svetlobe in njene svetlobne hitrosti!

Če predstavlja lingvistična poved popolno abstrakcijo in odsotnost kakršnekoli objektivne relacije do resničnosti (njena forma v osnovi ni 'resniconosna' sama po sebi, lahko pač izraža karkoli: od izmišljenih, zlaganih, pravljicnih ali resničnih povedi!), medtem ko predstavlja (s)likovna informacija navidezno bolj realno podobo iz realnega okolja, je v osnovi vedno popolna iluzija (torej le videz resničnega, kar pa tudi ni nujno da je povsem resnično!). Šele trirazsežna forma, objekti, predmeti itd., predstavljajo objektivno (objektno) resničnost, samo na sebi kot 'facti bruti' ali 'corpus delicti'!

Barve tudi ni mogoče razumeti enoznačno. Avstralski kolega, Paul Green-Armytage¹ je na primer predlagal uporabo vsaj osmih različnih barvnih skupin z imeni, kot so: snovne barve, konvencionalne barve, barve iz formul, spektralno profilirane barve, psihofizične barve, naravne barve, osebne barve, vizualne barve

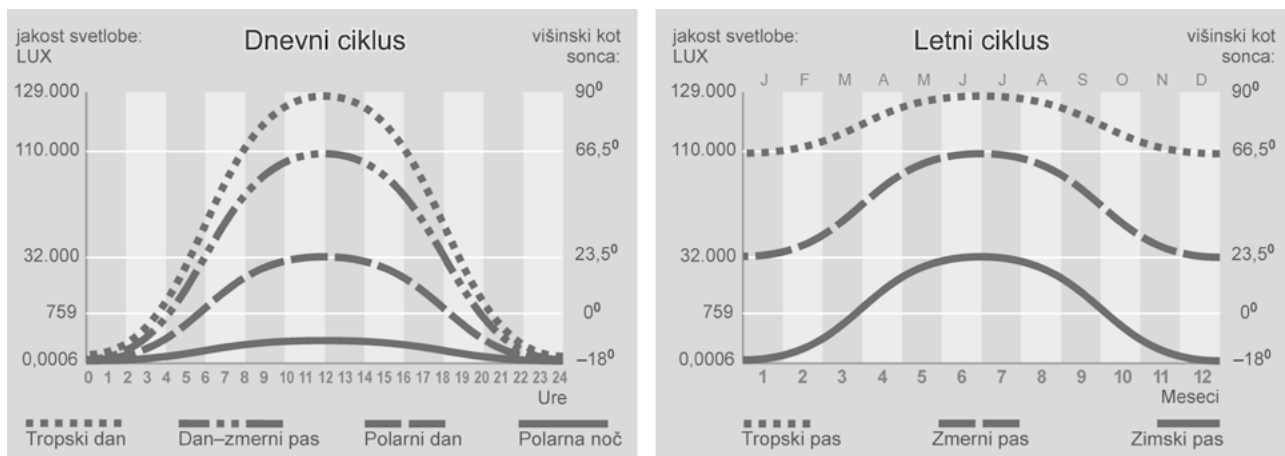
itd., kar kaže na različne načine prepoznavanja, uporabe in določanja specifik, ki se navezujejo na isti pojem barv. Vendar barve iz formul ne predstavljajo nobenega barvnega pomena ali kake semantične vrednosti. Hkrati pa vemo, da barve izzovejo čustva, ki jih lahko primerjamo s predhodnimi doživetji iz naših življenjskih izkušenj ali iz narave. Rezultat predstavljajo izrazi, kot so: krvavo rdeča, nebesno modra, sinje modra, snežno bela, slonokoščeno črna, strupeno zelena, itd.

Čeprav že dolgo vemo, da barve fizikalno ne obstajajo (po Newtonu!), jih je mogoče definirati v trirazsežnem prostoru in hkrati predstavljajo osnovni sistem našega zaznavanja. Barve postajajo torej naše temeljno komunikacijsko orodje, zato bo potrebno v tem pogledu čim prej prodreti v njeno gramatično osnovo in strukturo, če želimo naš informacijski sistem izpopolniti in ga pričeti bolj vsebinsko smiselno uporabljati.

V tem kontekstu se mi zdijo pomembne raziskave barv v povezavi z naravnimi cikli, kajti prav ti cikli so del naše vsakodnevne bivanjske izkušnje, zapisane v naših genih že skozi tisočletne evolucije. Na tej ideji temeljijo tudi predlogi, s katerimi naj bi izkoristili to danost, da vsi ljudje relativno enoznačno razumemo posamične delce cikličnih pojavov, npr.: kaj pomeni jutro, popoldne, večer ali polnoč in s tem povezana občutja ob teh pojavih. To razumevanje in vedenje pa naj bi predstavljalo za začetek osnovo za razvoj (s)likovne gramatike, potrebne za boljšo izrabo (s)likovnih informacij in njihovo vključitev v sistem bolj ozaveščenega vizualnega komuniciranja!

Barve nosijo same po sebi bi-semantično razsežnost: definirajo oblike in prenašajo informacije o vsebinah, ki izhajajo iz oblik, poleg pa nosijo *nasebno, samo sebi lastno* barvno informacijo s čustvenim nabojem in določenim razpoloženjem. Barve predstavljajo torej neposredni naravni jezik čustev, ki se je v dosedanji zgodovini uporabljal v skladu z razvojno stopnjo ozaveščenosti o obstoju posameznih barv in barvnih tonov! O tej genezi ozaveščanja pri različnih civilizacijah sta podrobno preučila Berlin in Kay v knjigi 'Basic Color Terms'.

In tako kot ima verbalni jezik svoje gramatične zakonitosti, ki omogočajo, da je potem naše pisanje in branje smiselno, pravopisno pravilno oblikovano ter s tem povedno, se tako kaže tudi na področju barv potreba po gramatično urejenem sistemu, ki v širšem sklopu (s)likovnih elementov skupaj omogoča



Graf 3 a, b: Nihanje svetlobne energije v dnevnem ciklusu tropskega pasu je izrazito dinamično, medtem ko je letni ciklus popolnoma neizrazit. Zato v tropih ne poznajo niti jeseni niti zime, saj je ves čas prisotno le nihanje v poletno-pomladanskih temperaturah. Šele v zmernem pasu postaneta dnevni in letni

ciklus popolnoma izrazita. V polarnem pasu se noč in dan razvlečeta na pol leta, kar doživljanje ciklusov naredi manj izrazite. Dnevni ciklus se popolnoma razblini, medtem ko se letni zreducira na formo dnevnega!



Graf 4: polarizacija razpona svetlobne jakosti dnevnega ciklusa na belo in črno ali pa na 12 delno sivinsko lestvico.

boljšo (s)likovno pismenost in sodobno vizualno komuniciranje.

Smo torej na pragu nove dobe osnovnega (s) likovnega opismenjevanja, a kot je videti bo potrebno pred tem še temeljito urediti gramatične temelje barvnemu in (s)likovnemu jeziku! Poizkus v tej smeri predstavlja prav ta sistematika povzemanja pomenskih zakonitosti iz naravnih ciklusov in jih vklopiti v sistematiko barvnega jezika.

DNEVNI IN LETNI CIKLUS

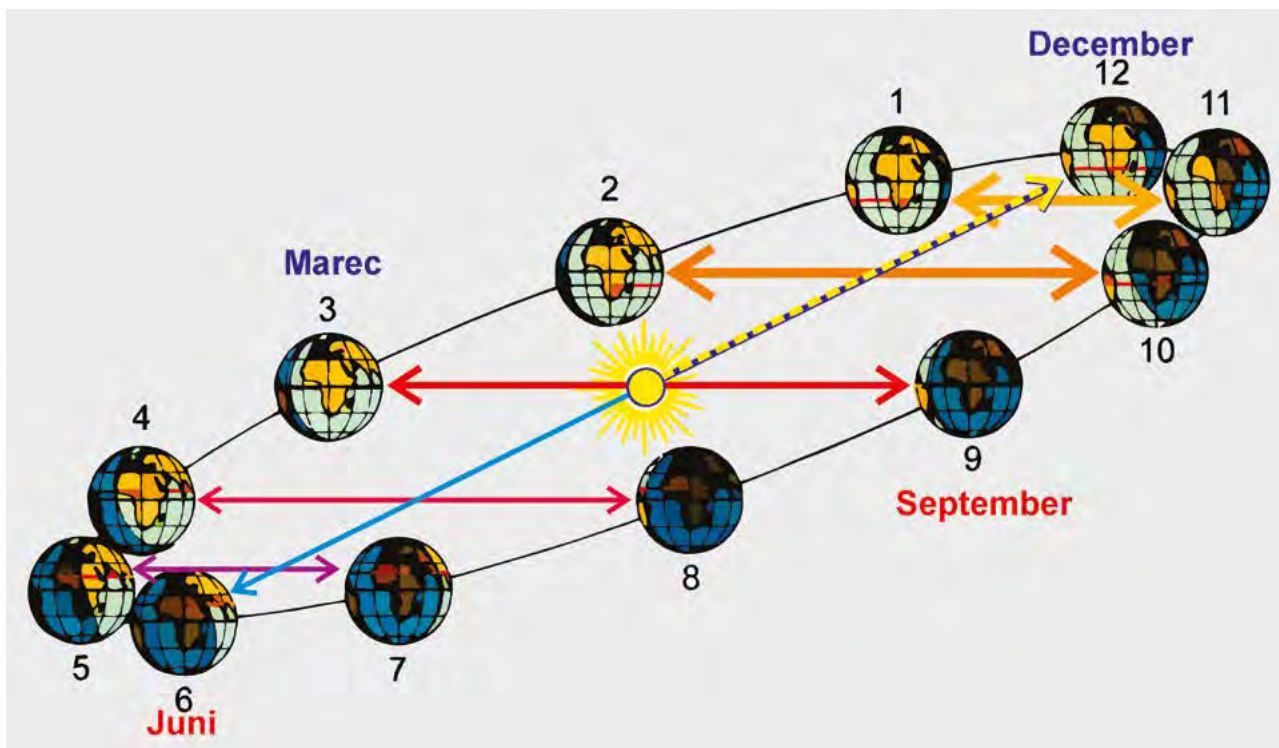
V splošnem je mogoče **Dnevni ciklus**⁸ (Graf 3) interpretirati aritmetično in semantično na različne načine, odnos med dnevom in nočjo pa lahko razložimo:

z distribucijo svetlobne energije! Če označimo vrednost distribuirane energije svetlobe čez dan z 1, potem velja za noč 0. To je najpreprostejša binarna

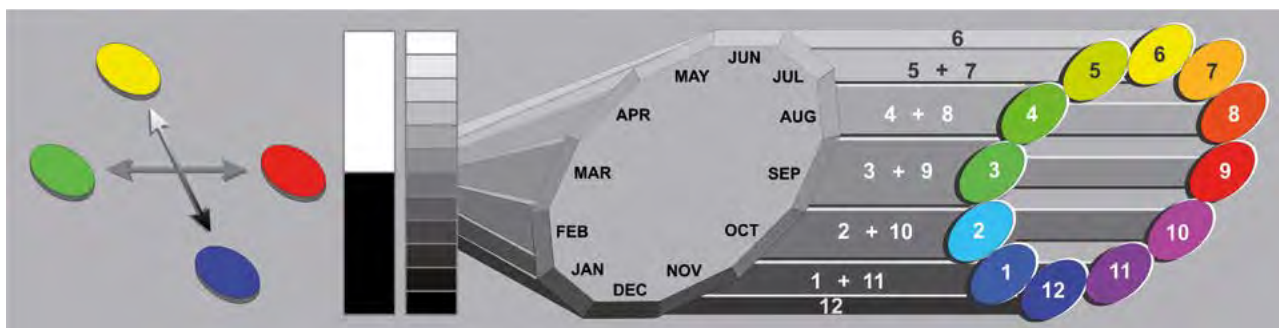
delitev in polarizacija na belo in črno v barvnem jeziku (Graf 4);

z urami dneva in noči - 24 urni ciklus razdelimo po simetriji na 12 stopenjsko sivo lestvico, ki predstavlja stopenjsko razporeditev različnih jakosti svetlobne energije med dnevnim in nočnim obdobjem. Spreminjanje jakosti svetlobne energije skozi vsako uro dneva in noči simbolno interpretiramo v sivih odtenkih, kjer bela pomeni vrh porazdelitve svetlobne energije okoli poldneva in črna najnižjo točko porazdelitve svetlobne energije okoli polnoči. Vsi ostali sivi odtenki so rezultat vmesnih porazdelitev svetlobne energije (Graf 4).

S stališča barvne interpretacije lahko 12 stopenjsko sivo lestvico razdelimo po simetriji na 24 barvni krog, kjer predstavlja Rumena najvišji vrh porazdelitve svetlobne energije okoli poldneva in Modra najnižjo točko v času polnoči. Vsi ostali toni vmes se porazdelijo po spektralnem ključu. Razlike med jutranjimi in popoldanskimi urami se da aritmetično



Graf 5: Letni ciklus vsebuje na svojih koncih dvoje diametralnih nasprotij, vmes pa je 5 simetričnih ravni



Graf 6: Letni ciklus temelji na 7 stopenjski sivi lestvici, ki se polarizira na hladno-topli pol

razlagati kot razlike v skupni energetski bilanci: zjutraj se svetlobna energija s sonca akumulira na površju Zemlje, medtem ko se v popoldanskih urah del akumulirane energije prične vračati nazaj v ozračje in s tem narašča temperatura okolja, kar vpliva na spreminjanje vremenskih razmer in to vpliva tudi na naše zaznavanje barv. Čeprav je na primer ob 9 uri dopoldne, kakor ob 15 uri popoldne, količina prejete sončne energije simetrično povsem enaka, nastane v popoldanskih urah določena razlika prav zaradi dodatnega izsevanja akumulirane energije, ki se je kopičila v dopoldanskih urah v površini zemlje! Razlika med konstantnim sevanjem sončne energije in povratno iradiacijo nakopičene energije iz zemljine površine v ozračje potem ustvari tisto minimalno razliko, ki v skupnem znesku razpoložljive energije na vsaki simetrični ravni

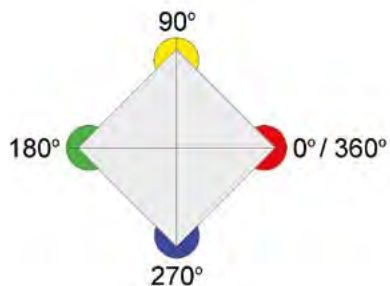
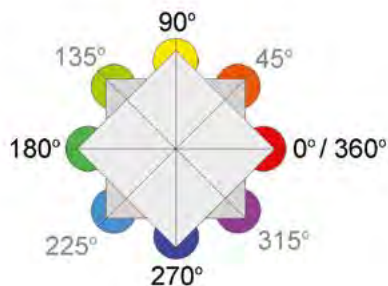
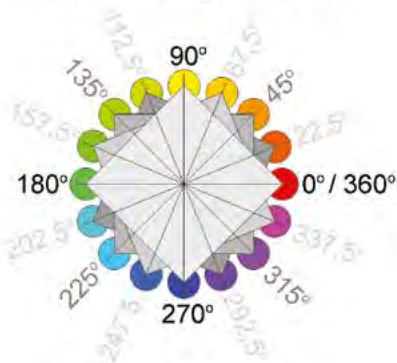
razloči barve v simboličnem pomenu na hladno ali toplo. In to je ta edinstvena in očarljiva lastnost barv!

Semantični principi **Letnega ciklusa** (Graf 3) so precej podobni tistim v dnevnem ciklu:

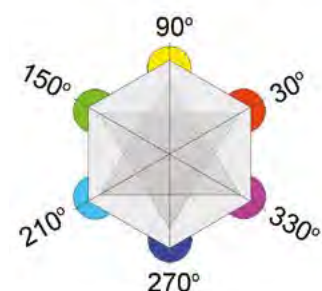
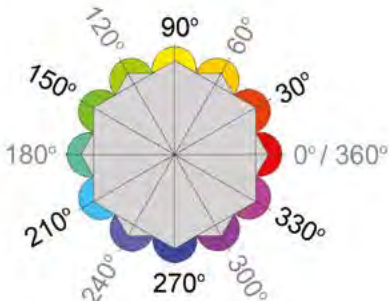
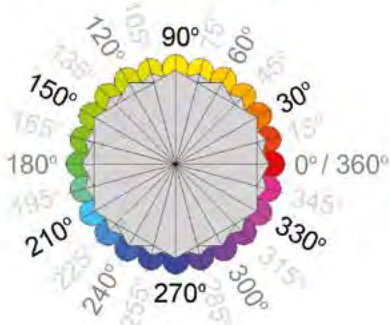
odnos med polarnim dnevom in polarno nočjo lahko razložimo podobno kot pri Dnevnem ciklusu s polarizacijo med belo in črno.

letna ciklusa poletje/zima lahko po analogiji razložimo kot razmerje med rumeno in modro barvo, relacijo pomlad/jesen pa kot razmerje med zeleno in rdečo barvo.

Letni ciklus je razdeljen na 12 mesečnih obdobij, dnevni pa na 24 ur, vendar lahko v tem razmerju vidimo podoben princip, a le z drugačno

4 – barvni krog $\alpha = 90^\circ$ 8 – barvni krog $\alpha = 45^\circ$ 16 – barvni krog $\alpha = 22,5^\circ$ 

Graf 7: Linija veliko-kotnih, na durovski zasnovi oblikovanih zaporedij barvnih krogov: 4-, 8-, 16-, 32-, 64-, 128-, itd.

6 – barvni krog $\alpha = 60^\circ$ 12 – barvni krog $\alpha = 30^\circ$ 24 – barvni krog $\alpha = 15^\circ$ 

Graf 8: Linija malo-kotnih, na molovski zasnovi oblikovanih zaporedij barvnih krogov: 6-, 12-, 24-, 48-, 96-, itd.

porazdelitvijo. Letni cikel temelji na 7 stopenjski sivi lestvici, ki vsebuje na svojih koncih dvoje diametralnih nasprotij, vmes pa je 5 simetričnih ravni (Graf 5).

Nasprotji sta definirani na eni strani z vrhom sredi poletja, ko pade na ta del zemljine oble največ svetlobne energije in na drugi strani z najnižjo točko sredi zime, ko pade v tem času najmanj svetlobne energije na ta del zemljine oble.

Vmesene simetrične ravni prejemajo na vsaki stopnji relativno enake deleže svetlobne energije s sonca. Ta vmesna porazdelitev svetlobne energije med letom po mesecih pa predstavlja simbolično diferenciacijo sivih stopenj, ki se lahko razdelijo na toplo/hladne barvne tone (Graf 6).

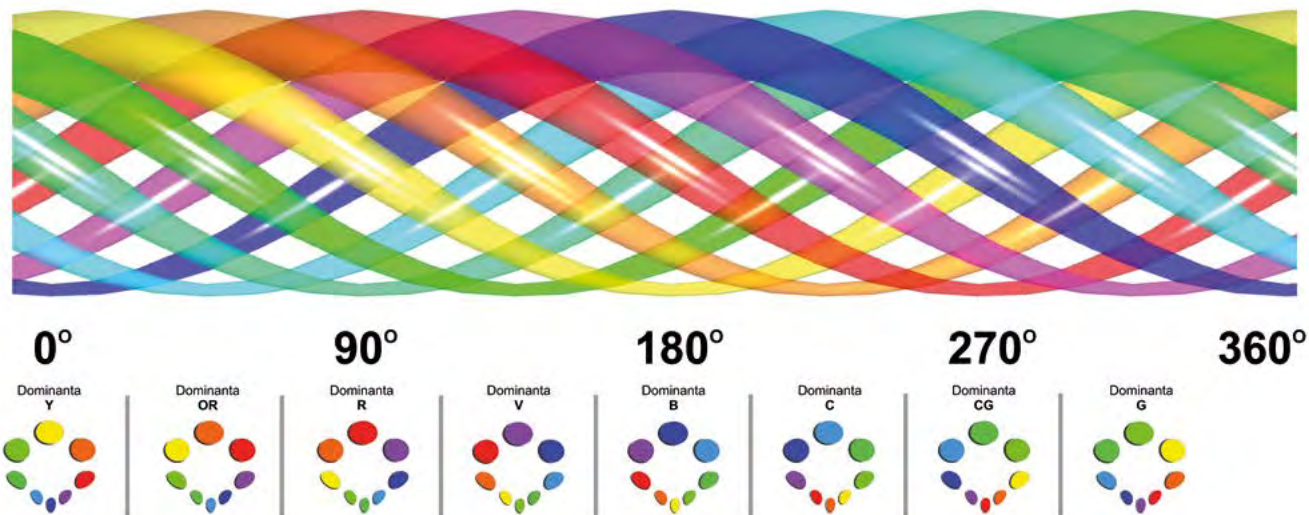
TIPOLOGIJA BARVNIH KROGOV

Načeloma se barve pretapljajo zvezno ena v drugo, vendar zaradi boljšega razumevanja in prikazovanja uporabljamo diskretne poenostavitve v obliki barvnih krogov. Obstajata dva različna izhodiščna tipa barvnih krogov, poimenovanih: A.

veliko-kotni (durovski) barvni krog (graf 7), ki izvira iz predstavljenega modela letnega cikla in malo-kotni (molovski) barvni krog (graf 8), ki izvira iz predstavljenega modela dnevnega cikla.

Veliko-kotni barvni krog vsebuje najmanjše možno število barv izvirajočih iz dveh parov nasprotij (temelji na CIE Lab modelu) in te štiri osnovne barve že tvorijo zametek durovsko uravnoveženega barvnega kroga, ki v se nadaljevanju razvije v linijo x-barvnih krogov (8-, 16-, 32-, 64-, itd.). Seveda, večja kot je množica barv v barvnem krogu, manjše so kotne razlike med posameznimi barvnimi smermi in pomen izvirne durovske narave barvnega kroga se povsem razgubi! (graf 7)

Glavna značilnost tega zaporedja je, da se začne z najmanjšo možno različico iz celotnega sistema barv in da je bila tej podobna paleta uspešno uporabljena že v časih Heraldike v 11. stoletju. Imena barv so v tistem času temeljila na materialnih imenih, kot so: zlato za rumeno, srebro za belo, noč za črno ali kri/vneto grlo za rdečo, itd. Vendar ti starodavni primeri iz Heraldike dediščine dokazujejo kako simbolični pomeni prehajajo v semantično zasnovano barv.



Graf 9: Na primeru osem barvnega Periodičnega modela barv lahko vidimo kako se razvrščajo barvni krogi glede na različne presečne točke vzdolž modela. Znotraj posameznega barvnega kroga pa je vedno izpostavljena ena izmed barv kot dominantna. Prav ta potencial spreminjanja dominanc in

možnost natančnega definiranja medsebojnih razmerij med posameznimi barvami v določenem barvnem krogu pa pomeni potencial za vzpostavitev vrednostnega sistema ter s tem obvladljivo kontrolo izraznih možnosti barv.



Št. barv v barvnem krogu	4	6	8	12	16
Št. hierarhičnih nivojev	3	4	5	7	9

Graf 10: Glede na vrsto barvnih krogov je obseg barvnih palet različen in s tem tudi hierarhični razpon dominanc (4-barvni krog (BK) ima 3-hierarhični nivoje (HN), 6-BK ima 4-HN, 8-BK ima 5-HN, 12-BK ima 7-HN, 16-BK ima 9-HN, itd.)

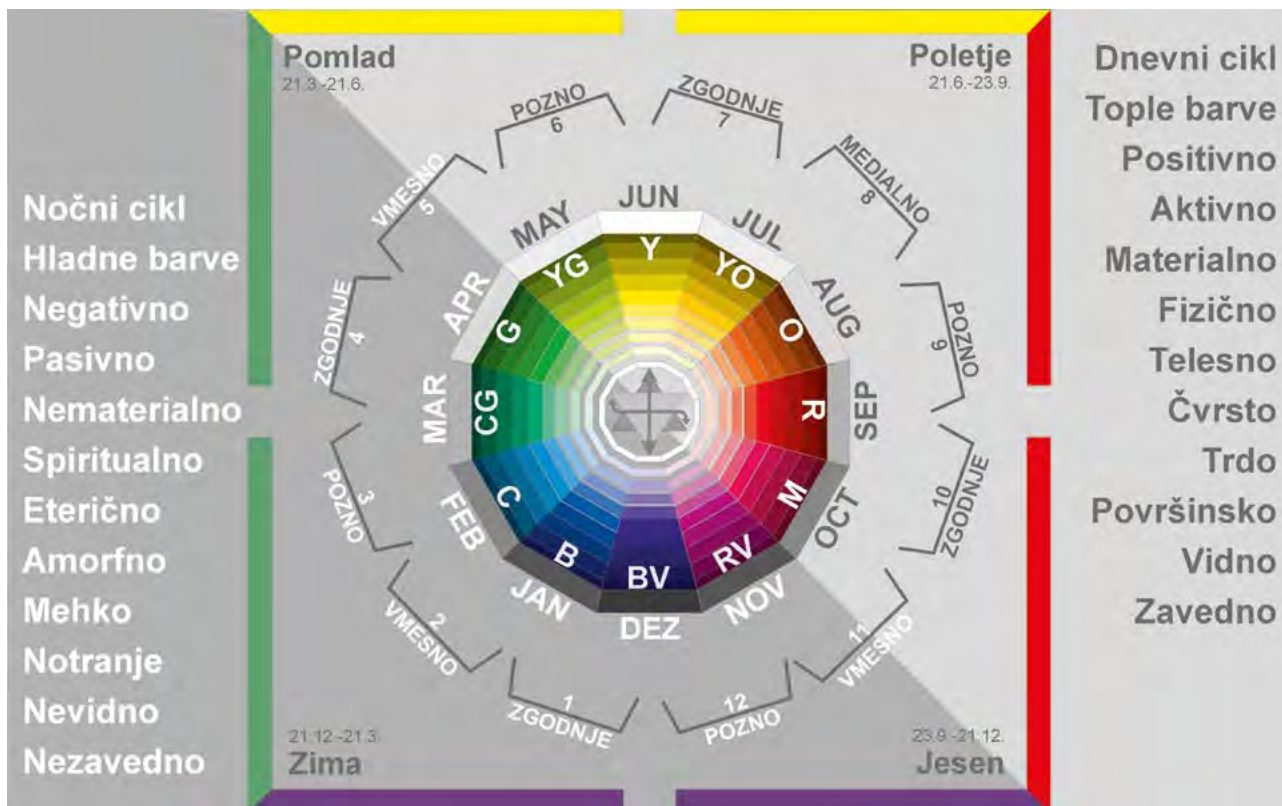
ima 5-HN, 12-BK ima 7-HN, 16-BK ima 9-HN, 24-BK ima 13-HN, 32-BK ima 17-HN, 48-BK ima 25-HN, itd.)

Malo-kotni (molovski) barvni krog (graf 8) pa bazira na treh parih nasprotij, kar pomeni šest osnovnih barv. Pri tem izhodiščnem barvnem krogu je zajet princip tako svetlobnega - kakor snovnega - mešanja, torej RGB in CMY sistem združena v barvni krog. Glavna značilnost tega zaporedja je, da začne z maksimalno optimalnim barvnim krogom, s širšo paleto osnovnih barv, ki so sposobne ustvariti več različnih kombinacij kot štiribarvni, vendar še vedno z nedvoumno razlikovalno sposobnostjo. Ker so kotne razlike med barvnimi smermi nekoliko manjše, daje osnovna paleta tudi bolj popoln vtis skladnih odnosov med barvami, poleg dejstva, da je to optimalno razlikovalna paleta iz katere dobimo neprimerno večje število barvnih kombinacij kot pri izhodiščni durovski paleti.

BARVNA DOMINANCA IN PERIODIČNI MODEL BARV

Periodični model predstavlja obliko urejanja barv kot barvnih smeri v relaciji s časom, torej v povezavi s cikličnostjo. Periodični model omogoča kontroliran način upravljanja z barvnimi dominancami. Na vsaki presečni točki dobimo prerez usklajenih razmerij med barvami glede na ciklično fazo in njihov položaj v barvnem krogu (Graf 9). Načelo prevladujočega (dominantnega) položaja določene barve v barvnem krogu predstavlja sistem, ki temelji na analogiji semantičnih relacij iz naravnih ciklov. Hierarhičnost dominanc je izražena s formulo: $N/2+1$.

Sistem razvrščanja barv nam omogoča nadzorovati položajne vrednosti barv (gor/dol), količinske vrednosti (veliko/malo) in zvrstne vrednosti (vrsta barvnega tona). Na katerikoli presečni točki v Periodnem modelu barv lahko opazujemo barvna



Graf 11: Strnjena podoba temeljnih značilnosti dnevnega in letnega ciklusa deluje kot temelj vrednostnega sistema, ki prenaša pomene iz naravnega cikliranja v semantiko barvne simbolike.



Graf 12: prikaz povezanosti vsakdanjih pojmov z barvnimi smermi v cikličnem modelu kaže na logiko medsebojne povezanosti.

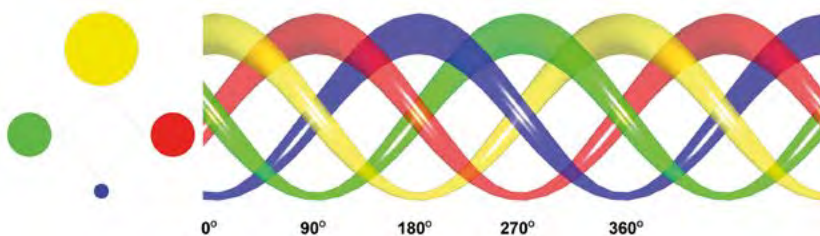
razmerja, vendar je pa kvaliteta aplikacij odvisna tudi od števila barv v modelu. Namreč z večanjem števila barv v barvnem krogu, narašča tudi kompleksnost v Periodičnem modelu barv (*Graf 10*).

V grafu 11 lahko opazujemo relacije med pomenskimi korelacijami presečnih točk dnevnega in letnega časa. Prepoznamo lahko značilnosti, ki so povezane z vsakdanjimi navadami in običaji, ter jih primerjamo z barvnimi smermi. Seveda te barvne smeri predstavljajo le generalno sliko dominantne barve, kar pomeni, da izbrana dominantna barva v določeni presečni točki dneva ali letnega časa povzema celotno atmosfero in tipično vzdušje tistega presečnega trenutka.

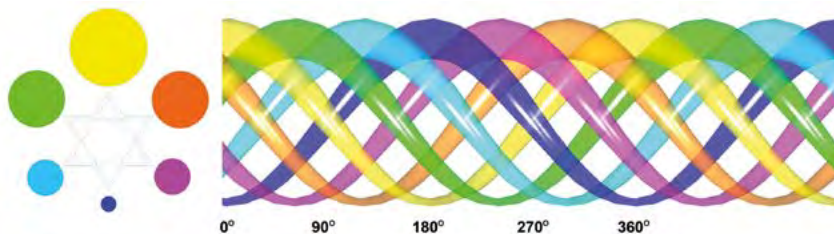
PRELET NEKAJ OSNOVNIH PERIODIČNIH MODELOV BARV

Dvodimenzionalna vizualizacija Periodičnih modelov barv ima namen prikazati kompleksnost, ki narašča s številom barv, s tem pa narašča tudi (ne)obvladljivost posameznega sistema. Tovrstne modele bo mogoče v bodoče manipulirati le z računalniškim programskim orodjem. V tej smeri je bilo že narejenih nekaj poizkusov, a žal brez vidnejših uspehov. To so problematike za velike sisteme, vendar šele tedaj, ko bodo temeljne raziskave in računalniška tehnologija že dovolj visoko razvite. Računalniško okolje je postalo pravo domovanje barv in šele s tem so dobile svojo platformo, kjer je njihova reprodukcijska sposobnost omogočena! Računalnik predstavlja analogijo Guttenbergovemu tiskarkemu stroju, ki je pred petsto leti omočil razvoj lingvistike, pisane in bralne kulture ter gramatike jezika!

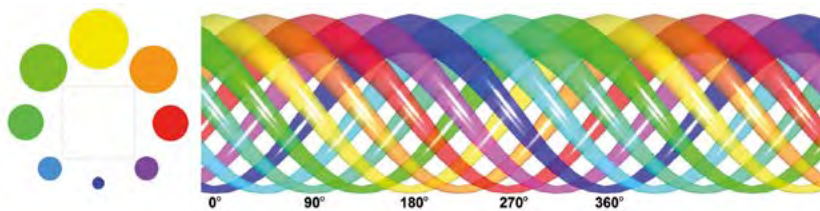
Graf 13: Periodični model iz 4-barv



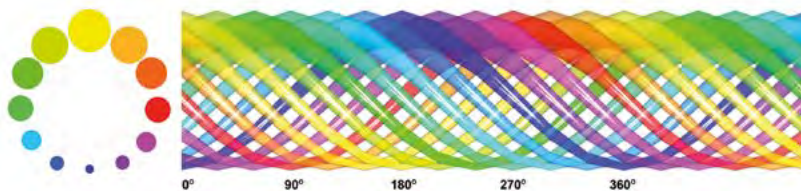
Graf 14: Periodični model iz 6-barv



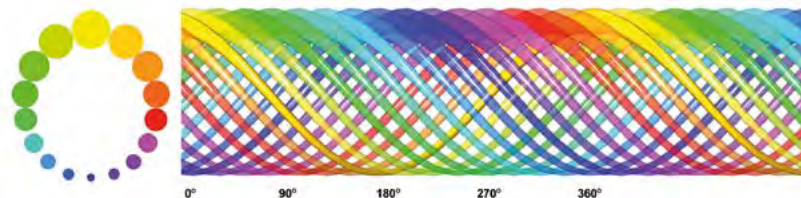
Graf 15: Periodični model iz 8-barv



Graf 16: Periodični model iz 12-barv



Graf 17: Periodični model iz 16-barv



ZAKLJUČEK

Vse predstavitve barvnih relacij v tem pripevku so predstavljene shematsko in zelo poenostavljeno na dvodimenzionalni ravni. Že samo dejstvo, da so barve definirane v trirazsežnem prostoru, govori o določenem manjku. Če pa dodamo še ključno dejstvo da so prav vse interperetacije in prikazi na nek način huda prisila v poenostavitvah in to le iz razloga, da bi nam bil kompleksni ustroj barvnih sistemov vsaj nekoliko bolj razumljiv in predstavljen. To početje je povsem analogno natikanju geometričnih modelov na popolnoma amorfnih modele barv, kot nekoč vstavljnje otroških glavic v škatljaste modele.

Eden izmed pomembnih ciljev tega prispevka je tudi ovrednotiti odnos med semantiko naravnih ciklov in barvami. **Periodični model barv** predstavlja hkrati tudi preizkus prenosa osnovnih pomenov iz področja razumevanja naravnih ciklov v področje barvne semantike in s tem tudi v jezik vizualnega komuniciranja, v vizualno sistematiko ter njeno gramatikalno ozadje. Relacije v Periodičnem modelu barv lahko predstavljajo tudi osnovo za računalniško instrumentalizacijo barv v programskih orodjih, za bolj ozaveščeno barvno upravljanje, komponiranje, projektiranje, semantično analizo na področju vizualnih komunikacij, za prognoziranje barvnih trendov v dizajnu, arhitekturi in umetnosti, morda pa celo tudi izven teh področij. Barve namreč kot take ne obstajajo, a so komunikacijskem smislu prisotne v skoraj vsakem segmentu našega življenjskega okolja, zato obstaja realna možnost, da bodo postale predmet novega izobraževanja in opismenjevanja, saj imajo nedvoumno sposobnost prenašanja čustveno obarvanih informacij. Prav to relacijo med barvami in čustvenimi stanji, bo pa potrebno

še eksperimentnalno temeljito preveriti in znanstveno utemeljiti. To je nekaj, kar bo omogočilo smejejši razvoj v artikulaciji čustvenega komuniciranja.

In za zaključek naj navedem, da je bila leta 2009 v Sydney-u konferenca AIC (Association Internationale de la Couleur), <http://www.aic-color.org/>, kjerj je bila ustanovljena študijska skupina za barvni jezik (<http://language-of-color.aic-color.org/>), katere član sem tudi avtor tega prispevka. S tem želim le opozoriti na dejstvo, da se tudi v svetovnem merilu ozavešča potreba po artikulaciji in kanonizaciji odnosa med barvo in jezikom ter da so ti poizkusi sicer na pravi poti, a da je pot do cilja še precej dolga.

V tem kontekstu bo seveda potrebno še utemeljiti osnovne gradnike likovno-vizualne govorice in jih umestiti v družbeno komunikacijske konvencije, kar v prvi vrsti pomeni, pripraviti ustrezne temelje za vse stopnje izobraževalnih ravni.

Prav tako v pričujočem besedilu uporabljam sintagmo še ne utemeljene in v nebo vpijoče teze *o barvah kot naravnem in neposrednem jeziku čustev!* Ta zamisel sicer izvira že iz srednješolskih let, ko me je profesor Miroslav Kugler povsem zastupil s svojimi teorijami barv in njegovimi rokopisi interpretacij barvnih teorij Paula Klee-a in Vasilija Kandinskega. Od tedaj dalje sem postal vse življenje zavezan raziskovanju barv in po intuitivni poti sem se dokopal do te, na videz povsem enostavne, teze, za katero bo pa potrebno še zelo veliko psiholoških raziskav in eksperimentov za končno utemeljitev. Kot pravi Bertolt Brecht v svojem delu *Mati Korajža in njeni otroci*: »težko je storiti ravno tisto, kar je enostavno!«

BAUMGARTEN. ESTETIKA KOT ŠIRŠA LOGIKA

NEKAJ MISLI OB BAUMGARTNOVI *AESTHETICA* (1748)

UVOD

V naslednjem besedilu bom poskušal razumeti dele Baumgartnovega besedila *Aesthetica*, prvič objavljene v Latinščini 1750. To delo je omenjala na predavanjih iz umetnostne zgodovine prof. Špelca Čopič, ki sem jih poslušal na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani med leti 1977 – 1982. Baumgartna je omenjala v zvezi z estetiko, ki jo je raziskoval Benedetto Croce, ki pa mi ni bila dostopna. V celoti so Baumgartnovo *Aesthetica* prevedli v sodobno Nemščino in jo objavili leta 2007. Odličen prevod in komentar k delu je objavila Dagmar Mirbach pri založbi Meiner iz Hamburga. Prevod Baumgartnovega komentarja k *Aesthetica*, po paragrafih t.i. *Vorlesungsnachschrift*, je izdal Hans Rudolf Schweizer (1910), delno pa jih najdemo v opombah v drugem delu prevoda Dagmar Mirbach. Baumgarten velja za prvega, ki uporabi predikat “estetika” in z njim označi pojem kakor ga poznamo v sodobnem pogovornem, izobraževalnem, znanstvenem in filozofskem jeziku. Zanimiv pa ni le zato, temveč tudi zaradi širšega pogleda na estetiko, kot jo poznamo danes, zaradi striktno logične urejenosti besedil, ki jo danes včasih pogrešam v humanističnih tekstih in tudi zaradi latinskega

vokabularja, v nekaterih primerih tudi grškega, ki nam je lahko v pomoč pri poimenovanju znanstvenih terminov.

Reicher (2005) zapiše: “Alexander Gottlieb Baumgarten uporabi izraz ‘estetika’ v 18. stoletju kot oznako za filozofsko disciplino. Baumgarten objavi leta 1750 delo z naslovom *Aesthetica* in v njem definira estetiko kot ‘znanost čutnega spoznanja’. Pojem ‘estetika’ je izpeljan iz grškega ‘aisthesis’, ki približno pomeni ‘čutno zaznavo’. S ‘čutnim spoznanjem’ Baumgarten ni menil nič drugega kot spoznanje s pomočjo čutov, torej spoznanje s pomočjo čutne zaznave.”¹

Kant pravi za estetiko, da je “znanost pravil čutnosti nasploh”² in naprej, da je “transcendentalna estetika znanost pravil čutnosti”³.

1 Maria E. Reicher: Einführung in die philosophische Ästhetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. 9.

2 Kant, KrV, 95.

3 KrV, 130.

Heidegger: “[...] Alexander Baumgarten (1714-62) [eden mnogih učencev Christiana Wolffa (1679-1754)] prav tako napiše Metafiziko (Metaphysica, 1739); poleg tega – v splošnem poteku oblikovanja vladavine čistega uma – poskuša, umetnost in odnos do umetnosti, t.j. po takratnih predstavah okus, podrediti načelom uma. Okus in v tej sposobnosti presojanja dostopna umetnost, sodita v območje čutnega, αἴσθησις. Tako kot je mišljenje v logiki podrejeno razumskim principom, tako potrebujemo tudi razumski nauk čutnega, neko logiko čutnega, αἴσθησις. Baumgarten je racionalni nauk o αἴσθησις, logiko čutnosti, od tod poimenoval: “estetika”. Od takrat se imenuje filozofija umetnosti estetika – navkljub Kantovemu nasprotovanju rabi tega naslova – stanje, ki zadeva več kot le naslov, dejstvo, ki ga lahko dojamemo le iz sodobne metafizike in ki ni bila odločilna le za interpretacijo umetnosti, temveč nasploh za umestitev umetnosti v čas v katerem so živeli Goethe, Schiller, Schelling in Hegel.”⁴

Dagmar Mirbach (2007), v predgovoru k Baumgartnovi *Ästhetik* ugotavlja: “V Baumgartnovi ‘Synopsis’ prvega dela *Aesthetica-e* so v kurzivi postavljeni odsek ‘življenje estetskega spoznanja’ (*vita cognitionis aesthetica*), poglavje o metodologiji in poglavje o semiotiki ter del o praktični estetiki, ki jih je Baumgarten načrtoval, vendar jih ni več napisal.”⁵

Za manjši uspeh Baumgartnove *Aestheticae*, v primerjavi z njegovimi drugimi deli kot so *Metaphysica*, *Ethica* in *Initia philosophiae practicae*, po katerih so učili pomembni filozofi 18. stoletja, ne nazadnje Immanuel Kant na univerzi v Kraljevcu⁶, navede Mirbach dejstvo, da prvič, Baumgartnova *Aesthetica* ostane nedokončana, v fragmentih je objavljena hevrstika, brez načrtovane metodike in semiotike in drugič, da Baumgartnov študent Meier, dve leti prej objavi svojo estetiko v Nemščini, na podlagi Baumgartnovih predavanj. Baumgartnov tekst v Latinščini ostane nedostopen.

Schweizer (1988) ugotavlja, da Baumgarten potem, ko prvič v filozofiji uporabi besedo “estetika”, za razumevanje pojma, večkrat poudari razliko med “logiko v širšem” in “logiko v ožjem smislu” ter v

poglavjih “prolegomena” in “estetska resnica” na široko napade dominacijo racionalnega mišljenja. Iz različnih Baumgartnovih pisem in skic izhaja, tako Schweizer, da je želel Baumgarten postaviti novo znanost v zelo širok okvir, ki bi “za izboljšanje čutnega spoznanja” predstavljala “zakonitosti čutnega in živega spoznanja” ter bi zato naj obsegala področje od psihologije čutov do eksperimentalne fizike.⁷

Navkljub hitremu širjenju pojma “estetika” in vzporejanju logike z estetiko, tako Schweizer, je umestitev ostala brez učinka. Že pred objavo *Aestheticae* je najuspešnejši Baumgartnov študent G. F. Meier, na podlagi predavanj učitelja iz estetike po 1742, izdal svoje delo *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1748). Meier poudarja ideal *felix aestheticus* in *ingenium venustum* (§ 29), torej vsestransko razgledanega, senzibilnosti in svobodomiselnosti zavezanega, v delovanju fleksibilnega in družabnega človeka. Meier popularizira Baumgartnovo kritiko racionalističnega spoznavnega ideala s primerjavo “šolarsko zvite in mračne kreature” “logicusa” t.j. “zapečarskega učenjaka in štipendista” nasproti resničnemu “človeškemu estetiku”⁸. Tako je Meier določil nadaljnji razvoj estetike in Jean Paul lahko leta 1804 izjavi: “v našem času mrgoli estetikov”⁹ Baumgartnova estetika, tako Schweizer, pa ostaja v veliki meri neprebrana. Le Kant, tako Schweizer, govori z velikim spoštovanjem o Baumgartnu¹⁰ vendar se tudi on le na splošno ukvarja s skupno miselno zapuščino Baumgartna in Meierja. V nadaljnji zgodovini recepcije je Baumgarten sicer priznan kot utemeljitelj estetike, vendar samo v povezavi s svojim učencem Meierjem oba pa sta postavljena v Leibnizovo senco. Temeljne misli Baumgartnove *Aestheticae* so še danes neznane.¹¹

Težave pri recepciji, tako Schweizer, če zanemarimo dominanco na matematiki orientirane racionalne misli, temeljijo na *dvojnem pristopu*, ki povezuje spoznavno kritiški vidik s poetično retoričnim.

7 Hans Rudolf Schweizer v Alexander Gottlieb Baumgarten: Theoretische Ästhetik. Die Grundlegenden Abschnitte aus der “Aesthetica” (1750/58). Übersetzt und herausgegeben von HANS RUDOLF SCHWEIZER. Lateinisch – Deutsch. Hamburg: Meiner, (1983) 1988. (Philosophische Bibliothek Band 355). VIII n.

8 Prim. Schweizer, IX, op. 2: “G. F. Meier: Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften 1 (Halle 1748) § 5; 15.”

9 Prim. ibd., op 4: “Jean Paul: Vorschule der Aesthetik (1804). Hist.-krit. Ausgabe 1/11 (1935) 13.”

10 Ibid. X, op. 5: “I. Kant: Kritik der reinen Vernunft. Transzendente Ästhetik § 1.”

11 Schweizer, X.

4 Martin Heidegger: Die Frage nach dem Ding. Tübingen: Niemeyer, 1987. 87 n.

5 Dagmar Mirbach, predgovor k Alexander G. Baumgarten: Ästhetik. Teil 1. §§ 1 – 613. Lateinisch – Deutsch. Hamburg: Meiner, 2007. XI.

6 Danes Kaliningrad.

Dvojni pristop je zapisan v definiciji estetike v *Met.* § 533: “Estetika je znanost čutnega *spoznanja in predstavljanja*” (Scientia sensitive cognoscendi et proponendi est aethetica), ki bi naj izrazil estetiki in logiki skupen kreativni moment v pojmu “proponere”. V *Aesthetica* je Baumgarten definicijo skrajšal, da se je izognil retorični predstavitvi (proponendi), čeprav je *Aesthetica* zasnovana kot sistematični povzetek poetično-retorične tradicije. Iz Baumgartnove *Vorlesungsnachschrift*, komentarjem k predavanjem, izdanih šele l. 1910, je razvidno, da so mu očitali skrajšanje definicije in odgovarja na očitke (§ 1): “Znano pravilo je, da brez potrebe ne uvajamo nobene klasifikacije v definicijo. Nadalje bi bila takšna opredelitev preozka in preveč zgovorna, ker mora upoštevati tudi glasbo in slikarstvo.” Baumgarten, tako Schweizer, se poskuša s skrajšanjem definicije izogniti vtisu, da je estetika identična s poetiko in retoriko; kajti zajeti mora tudi likovne umetnosti in glasbo. Pridobivanje spoznanja (cognitio acquirenda) in predstavitev, izraz tega spoznanja (proponenda, significanda) pa sodita skupaj, zato njuno izrecno razlikovanje ni potrebno.¹²

Mirbach nas informira, da “Baumgarten poda svojo prvo definicijo estetike že v zaključnem odstavku svojega magistrskega dela *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) (§ CXVI), kjer se skliče na ‘grške filozofe’ in ‘cerkvene očete’, ki ločujejo *αισθητα* [aistheta] in *νοητα* [noeta] in določi estetiko kot znanost, ki se ukvarja z *αισθητα*, s čutnimi zaznavami (*sensualia*) in v odsotnosti teh s čutnim spoznanjem (*phantasmata*) – v nasprotju z logiko, ki se ukvarja z *νοητα*, s stvarmi, ki jih spoznava razum:

‘*νοητα* – to kar spoznamo s pomočjo višje sposobnosti – predmet logike, *αισθητα* so nasprotno predmet *επιστημη αισθητικη* [episteme aisthetike] (= znanosti estetike) ali ESTETIKE.’”¹³

Mirbach nadaljuje, da “Baumgarten v prvi izdaji njegove *Metaphysica* iz 1739 (§ 533) opiše estetiko kot ‘znanost čutnega prepoznavanja in predstavljanja’, v 2. in 3. izdaji *Metaphysica* (1743 in 1750) doda v oklepajih tej definiciji dodaten opis: ‘logika nižje sposobnosti spoznavanja’ ali kognicije. Od 4. izdaje naprej Baumgarten doda še nadaljnje opise kot so: ‘filozofija gracij in muz’, ‘nižji spoznavni nauk’, ‘umetnost lepega mišljenja’, ‘umetnost razumu analognega mišljenja’ in doda v nemškem prevodu

pojma ‘AESTHETICA’ komentar ‘znanost lepega’. V *Aesthetica* 1750 se končno glasi:¹⁴

‘§ 1 ESTETIKA (teorija svobodnih umetnosti, nižji spoznavni nauk, umetnost lepega mišljenja, umetnost analogona uma) je znanost čutnega spoznanja.’”¹⁵

Mirbach pripomni, da “Baumgarten v razlagi predavanj (*Vorlesungsnachschrift*, § 1), pojem temeljito pojasni: Izpeljan iz gršč. *αισθανομαι* [aisthainomai] (lat. *sentio*), se ‘estetika’ nanaša na vse (zunanje, čutne zaznave, in notranje, zadevajoč le dušo) ‘jasne’ občutke in skladno s Platonovim razlikovanjem nejasnih (*αισθητα* [aistheta]) in jasnih predstav (*νοητα* [noeta], prim. Platon, *Timaios* 28a) ter Aristotelovo diferenciacijo *αισθητα* [aistheta] in *ανααισθητα* [anaistheta]. Nato Baumgarten estetiki dodeli mesto nujnega sestavnega dela v višji in nižji sposobnosti spoznavanja jasnih in čutnih predstav v ‘organski’ instrumentalni filozofiji.”¹⁶

Mirbach nadaljuje, da se “vse definicije iz 4. izdaje *Metaphysica* in *Aesthetica* le deloma skladajo in niso sinonimne, skupno šest različnih definicij pojma ‘aethetica’ že razodeva to, kar Baumgarten koncipira kot predmetno področje estetike, ko jo postavi in obravnava v skupnem predmetnem področju filozofije: 1) Estetika je kognitivna teorija in sicer specialno ‘nižjih’ čutnih sposobnosti spoznavanja, 2) postavimo jo ob znanost logike, 3) hkrati predstavlja ‘umetnost lepega razmišljanja’ in ‘teorijo lepega’ in 4) obsega ‘teorijo svobodnih umetnosti’.”¹⁷

Mirbach poudari, da “Baumgartnu uspe doseči napeto in, za razvoj filozofske estetike, učinkovito zamejitev spoznavne teorije, metafizično [objektivno] utemeljene teorije lepega in teorije umetnosti, ki se že najavlja v skupnem imenovalcu teh definicij.”¹⁸

Mirbach nadaljuje, da “Baumgartnova opisa estetike kot ‘logike nižje sposobnosti spoznavanja’ (*Met.* § 533) in kot ‘nižjega spoznavnega nauka’ (*Aesth.* § 1) povzemata zahtevo, ki jo Baumgarten formulira že v *Meditationes* (§ CXV), kjer obstoju tradicionalne aristotelovske logike (*logica strictus dicta*), ki ‘je po lastni definiciji zaprta v preveč ozke meje’ – ‘velja pa

¹² Ibid. XI.

¹³ Mirbach, XXV.

¹⁴ Mirbach, XXVI.

¹⁵ Baumgarten. Zv. 1. 11, 10: “§ 1 AESTHETICA (theoria liberalum artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.”

¹⁶ Mirbach v Baumgarten. 2. zv. 936.

¹⁷ Mirbach v Baumgarten. 1. zv. XXVI.

¹⁸ Ibid., XXVII.

kljub temu za znanost filozofskega spoznavanja' oz. 'za znanost, ki vodi gornjo sposobnost spoznavanja pri spoznavanju resnice' – programatično ob bok postavlja nujnost neke 'znanosti, ki usmerja nižjo sposobnost spoznavanja s pomočjo čutov'."

"V 'Prolegomena' *Aesthetica*, § 13", trdi Mirbach, "strukturira Baumgarten potem delni področji estetike, ki sta analogni logiki. Obsegata 'naravno' (*naturalis*) in 'umetno' (*artificialis*) področje in zadnje se členi v teoretični, učēči (*theoretica, docens*) in v praktični, izvajajoči (*practica, utens*) del. Naprej se teoretična estetika deli po vzoru retoričnih učnih pojmov *inventio, dispositio, elocutio* na hevrstiko, metodologijo in semiotiko ter je s tem vsaj strukturno analogna trodelnosti logike kot nauku o pojmi, sodbah in sklepih."

Glej Baumgarten: "§13 Naša estetika je, tako kot logika, njena starejša sestra,¹⁹ I) TEORETIČNA, učeča, splošna, I. del, s tem ko postavlja pravila: 1) HEVRISTIČNA v odnosu do stvari in do predmetov, ki jih moramo misliti, Pogl. I, 2) glede razsvetljenega reda kot METODOLOGIJA, Pogl. II, 3) v odnosu do znakov že preišljenega in urejenega, kot SEMIOTIKA, Pogl. III. Je II) PRAKTIČNA, izvajajoča, posamična, II. del. Za obe strani velja:

Kdor si izbere témo v skladu s svojim znanjem, temu ne bo manjkalo jezikovne moči niti razsvetljenega reda. (Horac, A. 40 n.)

*Stvári moraš posvetiti prvo skrb, razsvetljenemu redu drugo in znaki naj bodo na zadnjem mestu tvoja tretja skrb.*²⁰

"Utemeljitev že v *Meditationes* postulirane sistematične spoznavnoteoretske povezanosti logike in estetike in utemeljitev njune v *Aesthetica* zatrjevane notranje strukturne analogije najdemo v Baumgartnovi *Metaphysica*", trdi Mirbach.²¹

19 Dagmar Mirbach v Alexander G. Baumgarten: *Ästhetik. Teil 2*. §§ 614 – 904. Lateinisch – Deutsch. Hamburg: Meiner, 2007. 939: "V razlagi k predavanjem [Baumgarten], §13, pojasni, da je Logika 'starejša sestra' estetike le 'v pogledu teorije', 'v pogledu izvedbe' bi naj bila 'estetika starejša' (Poppe, 79)."

20 Baumgarten, *Ästhetik*. 1. del. 16 nn: "§ 13 *Aesthetica nostra*, § 1, *sicuti logica, soror eius natu maior, est I) THEORETICA, docens, generalis, P. I, praecipiens 1) de rebus et cogitandis HEURISTICE, C. 1, 2) de lucido ordine, METHODOLOGIA, C. II, 3) de signis pulcre cogitatorum et dispositorum, SEMIOTICA, C. III, II) PRACTICA, utens, specialis, P. II. Utrinque*

cui lecta potenter erit res.

Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo, Hor., E.

Res sit prima tibi, sit lucidus ordo secunda, Sinaque postremo tertia cura loco."

21 Mirbach, Baumgarten, Zv. 1, XXVII n.

Mirbach nadaljuje, da Baumgarten svojo Metafiziko deli na štiri področja: na ontologijo ('*scientia praedicatorum entis generaliorum*', *Met.* § 4), kozmologijo ('*scientia praedicatorum mundi generalium*', *Met.* § 51) – razdeljeno na empirično ('*ex experientia propius*') in na racionalno kozmologijo ('*ex notione mundi*', *Met.* § 351) – psihologijo ('*scientia praedicatorum animae generalium*', *Met.* § 501), ki obsega 'prve temelje teologij, estetike, logike in praktičnih znanosti' (*Met.* § 502) – ki se deli naprej na empirični ('*ex experientia propius*') in na racionalni del ('*ex notione animae longiori ratiocinorum serie deduc[ens]*', *Met.* § 503) – in na naravno teologijo ('*scientia de deo, quatenus sine fide cognosci potest*', *Met.* § 800). Prva stična točka, ki utemelji analogno razmerje med logiko in estetiko je, kot izhaja iz § 502 *Metaphysicae*, njuna obojestranska filozofska utemeljitev v psihologiji.²²

Tudi likovno teorijo uvrstimo na področje teoretske estetike, če avstrijsko-nemško psihologijo geštalta dojemamo kot temelj slovenske likovne teorije. Likovna teorija je del teoretične estetike, kot jo definira Baumgarten, in sicer preko *Met.* §§ 501, 502 in 503 ter *Aesth.* § 13.

Mirbach nadaljuje, da se empirični del psihologije po 'Prolegomena' in po paragrafi o realnosti duše (*existentia animae*, *Met.* §§ 504–518), deli na obravnavo človeških duševnih sposobnosti, najprej nižjih spoznavnih sposobnostih (*facultates cognoscitivae inferiores*, *Met.* §§ 519–623), nato višjih spoznavnih sposobnosti (*facultates cognoscitivae superiores*, *Met.* §§ 624–650), in nazadnje na nižje in višje sposobnosti poželenja (*facultates appetitivae*, *Met.* §§ 651–732). Po tem sledijo odstavki o odnosu duše do telesa (*Met.* §§ 733–739). K nižjim spoznavnim sposobnostim sodijo: smisel ali čut (*sensus*), domišljija (*phantasia*), čutna sposobnost finega vpogleda (*perspicacia*, sestavljena iz *ingenium sensitivum*, čutne duhovitosti, kot čutne sposobnosti prepoznavanja podobnosti reči in *acumen sensitivum*, čutne bistrosti, kot čutne sposobnosti dojemanja različnosti reči), čutni spomin (*memoria sensitiva*), sposobnost izmišljanja (*facultas fingendi*), čutne sposobnosti predvidevanja (*praevisio*), presoje (*facultas diiudicandi, iudicium sensitivum*) in pričakovanja (*presagitatio, expectatio casuum similium*), kot sposobnost risanja ali zaznavanja karakteristik objektov (*facultas characteristica sensitiva*). *Sensus, phantasia* in *facultas*

22 *Ibd.*, XXVIII n.

fingendi so izključno nižje sposobnosti spoznavanja, vse druge posedujejo razumske analogije (označene vsakokrat z atributom *intellectualis*) na področju višjih sposobnosti spoznavanja.²³ Analogija med logiko in estetiko zato temelji, drugič, na široki strukturni enakosti čutnemu in intelektualnemu spoznanju prirejeni sposobnosti sami.” Mirbach pripominja, da je pri tem vredno pozornosti dejstvo, da Baumgarten v empirični psihologiji v *Metaphysica* obravnava nižjih sposobnosti spoznavanja posveti 104 odstavke v nasprotju z višjimi sposobnostmi spoznavanja, katerim posveti le 26 odstavkov in tako daje prvim prednost in tudi bistveno večji obseg.²⁴

Mirbach s to ugotovitvijo predpostavi, da Baumgarten estetiki v primerjavi z logiko ne določi le analognega ter enakovrednega položaja, temveč ji v znanosti pripiše primarni in temeljni pomen, s pomočjo konstituiranja kot znanstvene discipline znotraj obstoječega sistema filozofije, katere naj ne izpopolni le v detajlih temveč naj jo spremeni po kontekstu in po obsegu. Potrditev za to predpostavko najde Mirbach v osnutku Baumgartnove *Philosophia generalis* iz 1740, v kateri Baumgarten uporabi izraz “organska filozofija (*philosophia organica*)”, v navezavi na tradicionalno rabo izraza v zvezi z Aristotelovo logiko oz. filozofsko metodiko, s specifično nadgradnjo teorije čutnosti skonstruirano po modelu aristoteličnega *organona*, kot zahteva Georg Bernhard Bilfinger, učenec Christiana Wolffa v svojem delu *Dilucidationes philosophicae* (1725). Ta teorija pa bi naj bila relevantna za čutnost le z ozirom na njen pomen za moč razuma, ki bi morala zavzeti obliko samostojne teorije sposobnosti senzitivnega spoznanja:

Želim, da bi obstajali ljudje, ki bi na področju sposobnosti občutenja, domišljije, pozornosti, abstrakcije in spomina storili to, kar je storil na področju razuma Aristoteles, namreč da bi to kar sodi in doprinaša k temu področju, usmerili v rabo in v oporo tega, uredili to v obliko neke umetnosti, kot je Aristotel v svojem Organonu uredil logiko ali sposobnost dokazovanja.²⁵

Mirbach meni, da “Baumgarten uporabi izraz ‘organska filozofija’: Kot *organon* človeške sposobnosti spoznavanja”, kot “‘bolj splošno logiko’ oz. *logica latius dicta*, ki naj vključuje logiko v ožjem smislu

(*logica strictus dicta*, ki se nanaša na višjo sposobnost spoznavanja) ter estetiko (*logica facultatis cognoscitivae inferioris*).²⁶ Tudi v osnutku za *philosophia organica* v *Philosophia generalis* (§ 147) dodeli Baumgarten obravnavi *cognitio sensitiva* znotraj ‘AESTHETICA’ primarno in bistveno bolj obsežno obravnavo napram diskusiji *cognitio intellectualis* znotraj ‘LOGICA STRICTE DICTA’. S tem dodeli čutnemu spoznanju temeljni pomen znotraj ‘empirične psihologije’ in estetiki znotraj ‘organske filozofije’.²⁷ In ne nazadnje povzame Baumgarten v ‘Prolegomena’ v *Aesthetica* z ozirom na pomen čutnega spoznanja in z ozirom na relevantno filozofske izgradnje estetike kot ‘znanosti čutnega spoznanja’ v (§ 6)²⁸, da so “čutno, domišljija, pravljice, zmedenost strasti itd.” vredne filozofske obravnave.²⁹

Mirbach nadaljuje, da najdemo predpogoje za Baumgartnov pojem čutnega spoznanja (*cognitio sensitiva*) pri Leibnizu ter da so

“[z]godovinske in teoretične zahteve za Baumgartnov pojem čutnega spoznanja, ki definira estetiko kot znanost čutnega spoznanja, [...] podane v nauku različnih stopenj spoznanja, ki izhajajo iz različnih medsebojno kontinuirano povezanih predstav (*cognitiones, representationes*), kot jih paradigmatično pojasni Gottfried Wilhelm Leibniz v svojem zgodnjem sestavku *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684). Leibniz se z diferenciacijo v tem sestavku kritično obrne proti Descartesu in razlikuje temne in svetle oz. jasne, zmedene in razločne ter pri zadnjih spet neadekvatne in adekvatne, simbolične ter intuitivne predstave. [...] Temna (*obscura*) je predstava, ki ne zadošča, da bi znova v celoti prepoznali enkrat že zaznan predmet in bi ga razlikovali od podobnih celot. Svetla (*clara*) oz. jasna je predstava, ki zadošča za ponovno prepoznanje neke celote ter zadošča za razlikovanje od drugih. Svetle oz. jasne predstave so bodisi zmedene (*confusae*) ali razločne (*distinctae*). Pri jasno-zmedeni predstavi sicer znova prepoznamo predmet kot celoto, prepoznavajoči subjekt pa ‘ni v stanju [...] naštetih posamičnih lastnosti, ki zadoščajo za razlikovanje ene stvari od druge, čeprav stvar poseduje takšne lastnosti in določila in bi njen

26 Ibid. Op. 25: Schweizer 1983, 69.

27 Ibid. XXXI.

28 Mirbach v Baumgarten. Zv. 1. XXXII.

29 Ibid. 14: “Obiici posset nostrae scientiae 4) indigna philosophia et infra horizontem eorum esse posita sensitiva, phantasmata, fabulas, affectuum perturbationes e.c. Rsp. a) philosophus homo est inter homines, neque bene tantam humanae cognitionis partem alienam a se putat, b) confunditur theoria pulcre cogitatorum generalis et praxis ac exsequitio singularis.”

23 Mirbach, Baumgarten, zv. 1., XXIX. Op. 19. Prim. *Met.*, ‘Synopsis’ in §§ 640–641.

24 Ibid., XXX.

25 Ibid. XXXI, op. 24: Georg Bernhard Bilfinger: *Dilucidationes philosophicae* (1725, 3. izd. 1746), § 268.

pojmem lahko pojasnili'. Primeri za takšne predstave so predstave o stvareh, ki jih lahko prepoznamo na podlagi nedoločljivih lastnosti vendar 'preprostih pričevanj' enega samega čuta kot so: 'barve, vonji, okusi' in predstave slikarjev ali umetnikov, ki pravilno presojujejo o popolnosti ali nepopolnosti, dopadljivosti ali nezadovoljivosti nekega umetniškega dela, pri tem pa niso v stanju točno navesti iz katerih posamičnih lastnosti umetniškega dela to izhaja. Jasno-razločna je za razliko predstava, ki vsebuje posamične lastnosti prepoznanega predmeta, ki so običajno skupni 'vêč čutom, kot so število, velikost, oblika', ki si medsebojno ne nasprotujejo in ki zadoščajo za razlikovanje enega predmeta od drugega in za prepoznanje njegove pripadnosti določenemu rodu ali vrsti. Jasno-razločno predstavo, tako Leibniz, imamo o stvareh, 'o katerih imamo nominalno definicijo, ki ni nič drugega kot skupek zadostnih lastnosti'.³⁰ [...] V jasno-razločnem spoznanju je predpostavljena možnost njegovega predmeta, vendar – kritizira Leibniz Descartesa – nikakor ni a priori zajeta."³¹

Adekvatne in neadekvatne (*cognitiones adequatae* resp. *inadequatae*) se razlikujejo po obsegu lastnosti spoznanega predmeta in po analizi posameznih lastnosti: v sestavljenih pojmi so posamezne lastnosti sicer jasne, vendar le v pomešani obliki, t.j. niso naprej razčlenjene na osnovne, nedvoumne pojme, takšno spoznanje je sicer jasno, vendar neadekvatno. Adekvatno spoznanje, po Leibnizu, tako Mirbach, zajema predstavo vseh nujnih in kontingentnih lastnosti predmeta ter obsega še vse nenasprotujoče si osnovne pojme. "Ko znova spoznamo vse kar je del razločnega védenja, ko izpeljemo dokončno analizo, potem je spoznanje adekvatno."³² Adekvatno spoznanje odgovarja realni definiciji oz. ideji predmeta, ki vsebuje vse nenasprotujoče si lastnosti predmeta, "iz katerih izhaja možnost obstoja neke stvari"³³. Adekvatno spoznanje naravnih objektov človeku ni dosegljivo zaradi neskončne množice lastnosti, lahko se ji približa le, tako Leibniz, "poznavanje števil". Pri naravnih in pri matematičnih predmetih je človek, po Leibnizu, omejen le na slepo in simbolično spoznanje, ki postavi opise predmetov in njihovih lastnosti, brez njihove točne in dokončne analize.

Na koncu imenuje še najvišjo formo spoznanja, intuitivno spoznanje (*cognitio intuitiva*) sestavljenih predmetov, pri katerem hkrati mislimo vse v njem združene lastnosti, brez časovnega zamika členitvene analize. Tovrstno spoznanje je dostopno le bogu, piše Leibniz v *Nouveaux essais*.³⁴

Marksisti v preteklem stoletju ta miselni konstrukt uporabljajo v socialno politični praksi. Najbolje ga ilustrirajo Stalinove izjave, da obstajajo tri vrste resnice in s tem odgovornosti: subjektivna, objektivna in absolutna. Zadnja je dostopna le bogu. Iz ust metafizika, oz. zastopnika materialistične filozofije zveni subjektu pred ozadjem znanih zgodovinskih dejstev povezava med bogom in absolutno resnico cinično.

Le o redkih stvareh imamo razločne predstave, tako Leibniz, po Mirbach, ideje (*ideae*) o stvareh. Neka ideja je resnična takrat, ko je njen pojem [*conceptus*³⁵] možen, t.j. ko vsebuje realno definicijo predmeta. Vse resnične ideje se, po Leibnizu, nahajajo v bogu in hkrati v človekovem duhu, ki sicer zaradi svojih omejenih sposobnosti le-teh ne more razločno ali celo adekvatno prepoznati.³⁶ Vsaka monada zrcali v percepcijah (*perceptiones*), ki niso nič drugega kot predstave (*representationes*), celoten univerzum, vse druge monade in njihove zaznave, in vsaka predstava, čeprav zmedena in neprimerna, je izraz v bogu utemeljene, resnične ideje, za katero ni nujno, da jo lahko prevedemo v zavestno, razločno ali adekvatno obliko. Stopenjska lestvica spoznanja je na ta način, po Mirbach, vključena v metafizični sistem, ki ne ignorira 'nižjih' stopenj spoznanja, ki preprosto ne preskoči temnih in zmedenih predstav, temveč jih legitimira kot nujne v človeškem spoznanju, preko navezave na ideje, zaradi vsebovanja resnice, ne nazadnje zaradi zmeraj deficitarnih sposobnosti jasnih predstav. Na tej točki se vključi v sistem Baumgarten z eksplicitno in obsežno utemeljenim ovrednotenjem 'nižjih spoznavnih sposobnosti'.³⁷

Zanimivo pri Leibnizovi filozofiji je, da se idejno pokriva z indijsko šolo sankhya filozofije, sicer brez aksiomske teorije fizike, ki je zapisana v sanskrtu v 72 verzih in s Patanjalijevo ontologijo, če Leibnizovo besedo "bog" zamenjamo s predikatom

30 Ibid. XXXIII, prim. op. 29: Gottfried Wilhelm Leibniz: *Meditationes*. nem. prev. po Herring 1966, 10.

31 Ibid. XXXII nn.

32 Ibid. XXXIV, op. 30. Leibniz, *Meditationes*. 11.

33 Ibid. op. 31.

34 Prim. Mirbach v Baumgarten, zv. 1. XXXV, op. 37: Leibniz: *Nouveaux essais* (EA 1765) cit. po Cassierer 1971, 597

35 Prim. Kant, KrV

36 Prim. Mirbach, XXXVI, op. 42. prim. Leibniz, *Discours de métaphysique*, ods. 14n., *Monadologie*, ods. 56, v: Cassierer, zv. 2 (1996), 357–360 in 613.

37 Prim. ibd., XXXVI n.

“puruša”. Za prepoznavanje “monad, ki se zrcalijo v percepcijah kot predstave”, sankhya uporabnikom priporoča tehniko jutranjega 20 minutnega sedenja z ravno hrbtenico. Tehniko meditativnega sedenja predstavniki sankhya filozofije imenujejo “siddhi” za katero bi po slovensko uporabili imperativ sêdi. Patanjali pa trdi v *Jogasutri*, da se materija manifestira kot posledica želje ideje, da se v njej ogleda. Podobnost indijske sankhya filozofije z evropsko metafiziko podpira predpostavko, da je bil avtorjem latinskih sholastičnih besedil ter indijskih sanskrtskih besedil dostopen nek skupen vir v nam danes sicer nedostopnem, hipotetičnem, prapaleolitskem jeziku oz., da imata obe filozofiji, tako evropska kot indijska, skupnega avtorja. O tem priča Leibnizovo zgodnje delo *Ars Combinatoria*.

Po Mirbach, Baumgarten od Leibniza prevzame nauk o različnih stopnjah predstav z modifikacijami, ki so pomembne za utemeljitev estetike in elitizira čutno spoznanje. Celoto temnih predstav, v katerih se temno in nezavedno zrcali univerzum, Baumgarten v *Metaphysica* § 511 imenuje ‘temelj duše’ (*fundus animae*). Ne označi ga le kot ‘temnega’, temveč tudi kot ‘temelj’, v smislu fundamenta vseh predstav. Našim občutenjem (*sensationes*), zunanjim in notranjim, je vedno primešana tēma (prim. *Met.* § 544). Hkrati pa so vsi naši občutki najbolj resnični (prim. *Met.* § 546), in nobeden ni iluzija čutov, motimo se le v naših zaključkih.³⁸ Temne predstave v procesu spoznavanja prevedemo v svetle in razločne predstave. Že v *Meditationes*, § III, opiše Baumgarten predstave, ki jih pridobimo s pomočjo nižjega dela spoznavne sposobnosti — t.j. svetlo-zmedene predstave, katerim je vedno primešano nekaj temnega — eksplicitno kot ‘čutne predstave’ (*representationes sensitivae*). Nadalje Baumgarten imenuje čutne t.j. temne in jasno-zmedene predstave v § XII kot ‘poetične’. Jasne, popolne, adekvatne predstave niso čutne in posledično tudi ne poetične. Temne in jasno-zmedene predstave se od razločnih in adekvatnih predstav ne razlikujejo le po nižji stopnji jasnosti temveč tudi po le njim lastni prednosti: po njihovi čutnosti in, v ožjem kontekstu, po njihovi poetičnosti. Vpeljava poimenovanja ‘čutne predstave’ se ne nanaša toliko na njihovo stopenjsko razliko v jasnosti, temveč na le njim specifično kvaliteto. Baumgarten autonomizira čutno spoznanje kot *analogon rationis*, ki ga kot znanstveno utemeljeno

estetiko postavlja ob bok logičnemu spoznanju. Logičnemu spoznanju pripisuje večjo “intenziteto” in “jasnost”, čutnemu pa večjo “ekstenziteto” in “živost”.³⁹

Estetska resnica (*veritas aesthetica*), tako Mirbach, pri Baumgartnu, velja po *ubertas aesthetica* in po *magnitudo aesthetica* kot *terza cura* estetike. Baumgarten jo obravnava v *Aesthetica* (1750) v §§ 424 – 613. Pod pojmom resnice (*veritas*) razume metafizično, objektivno resnico, ki tako kot enotnost (*unitas*) in popolnost (*perfectio*) spada k transcendentalnim predikatom vsega bivajočega, obstoječega. *Transcendentalis* se nanaša v tradiciji sholastične metafizike na ‘transcendentalije’ kot na najbolj splošne transcendentne lastnosti stvari. Transcendentalna enotnost nečesa bivajočega sestoji v neločljivosti vseh njegovih določil (“UNUM est, cuius determinationes sunt inseparabiles”, *Met.* § 89). Transcendentalna resnica bivajočega sestoji v redu množice njegovih določil za enost (“ordo plurimum in uno”, *Met.* § 89) skladno s principoma konsistentnosti in zadostnega razloga (prim. *Met.* § 90). Transcendentalno popolnost definira Baumgarten kot skladnost (*consensus*) množice določil s celoto (prim. *Met.* § 94). Vsako bivajoče je, metafizično, tako eno (“*omne ens unum* transcendente”, *Met.* § 73) kakor tudi resnično (“*omne ens verum* transcendentaliter”, *Met.* § 90, in tako objektivno določeno, “*omne est obiective certum*”, *Met.* § 93) kakor tudi popolno (“*omne ens est perfectum* transcendentaliter”, *Met.* § 99, in s tem tudi dobro, “*omne ens est bonum* transcendentaliter”, *Met.* § 100).⁴⁰

Vse tri transcendentalije, tako Mirbach, pogojujejo urejeno, v sebi konsistentno in utemeljeno, neločljivo ujemanje mnovega v enem. Tovrstna metafizična ‘enotnost v raznolikosti’ velja za vsako posamično bivajoče kakor tudi za svet kot celoto.⁴¹

Skladno z ontološkimi premisami *Metaphysicae* določi Baumgarten, tako Mirbach, tudi v *Aesthetica*, § 423, metafizično resnico (“*VERITAS METAPHYSICA*”, “*realis, obiectiva, materialis*”, *Met.* § 89) kot skladnost nekega bivajočega z ‘najbolj splošnimi’ principi, izključenega protislovja in zadostnega razloga, v skladu z Leibnizovo filozofijo.⁴²

39 Ibid., XXXVII nn.

40 Ibid., XLIV nn.

41 Ibid., XLV, prim. op. 59, s Franke 1972, 79 z referenco na *Met.* §§ 441, 444.

42 Prim. Ibid., XLV n z op. 60: “[...] Leibniz, *Theodizee* [...]” in Baumgarten, zv. 2, 1057, *Met.* §§ 90 – 92.

38 Cf. Mirbach, XXXVIII, op. 44, Leibniz: *Discours de métaphysique*, ods. 14, v Cassierer, zv. 2 (1996), 358.

Mirbach ugotavlja, da Baumgarten ločuje logično resnico in estetsko resnico od metafizične, objektivne resnice in obe, ne le estetsko temveč tudi logično resnico, označi za subjektivni resnici: logična resnica predstavlja subjektivni pogled na metafizično realnost objekta zato, ker za jasno prepoznavanje objekta uporabimo le omejeno število njegovih lastnosti, namreč le zadostnih, da ga ločimo od drugih kot primerek neke določene vrste, ali družine predmetov, s pomočjo višje sposobnosti spoznavanja. Estetska resnica pa predstavlja prav tako subjektivni pogled na metafizično resničnost objekta, ker ga dojemamo s pomočjo nižje sposobnosti spoznavanja v največji možni polnosti neskončnega števila njegovih lastnosti, ki sestavljajo objektovo individualno "*haecceitas [seu singularitas]*" t.j. gluho, osamljeno, ločeno, "tostranskost nekega predmeta", t.j. vseh njegovih lastnosti, ki jih sicer posamično ne prepoznavamo popolnoma razločno.⁴³ "Estetska resnica je v relaciji do logične resnice v temeljih avtonomna." Logična resnica lahko v določenih primerih, npr. astronomskih dejstev, leži nad estetskim horizontom (*supra horizontem aestheticum*), v primeru pesništva npr. pa pod estetskim horizontom (*infra horizontem aestheticum*), v takem primeru je nepomembna in jo lahko popolnoma opustimo.⁴⁴

Estetska in logična resnica vsebujeta vsaka svoje aspekte metafizične resnice, hkrati pa ostajata obe nujno povezani: najprej znotraj argumentacije metafizično utemeljene teorije resničnosti zato, ker imata obe le subjektivni pogled na njun transcendentni skupni imenovalac, na metafizično resnico, in nadalje zaradi odnosa iz empirične psihologije med gornjo in spodnjo spoznavno sposobnostjo, med intenzivno- in ekstenzivno-jasnimi predstavami, kjer se subjektivno resnične predstave metafizično oz. objektivno resničnega predmeta logične in estetske resničnosti na noben način ne izključujejo, temveč se morajo obojestransko komplementarno dopolnjevati. Za pojasnitev izmeničnega dopolnitvenega odnosa med logično in estetsko resnico v kognitivnem procesu skuje Baumgarten v § 427 *Aestheticae* pojem "estetikološke resnice" (*veritas aestheticologica*). Šele v estetikološki resnici doseže človek, zaradi 'metafizičnega zla' (*malum metaphysicum*, prim. *Aesth.* § 557), sicer subjektiven, a vendarle najvišjo možno

mero resnice zagotavljajoč, analogon metafizične resnice, ki je kot takšna v bogu in zato ostaja človeku nedostopna.

V *Aesthetica* § 440 razdeli Baumgarten estetikološko resnico na "splošno", v pojmi in v splošnih sodbah ter na "posamično", v idejah (prim. *Met.* § 148). Estetikološka resnica posamičnega predmeta pomeni predstavo najvišje metafizične resnice. V čutnem spoznanju, ki zajema individualni predmet le jasno-zmedeno, v njegovi največji možni 'materialni popolnosti' (*perfectio materialis*, prim. *Aesth.* §§ 558 n.), se odpre pogled na metafizično resnico bivajočega, ki logičnemu spoznanju sicer nujno in nenehno ubeži. Resničnostna vrednost čutnega spoznanja se tako ne nahaja le znotraj ljudem dostopne subjektivne resnice, temveč je utemeljena tudi v relaciji do objektivne, transcendentalne resnice bivajočega. Baumgarten pripiše individuumovi predstavi najvišjo možno človeku dosegljivo estetikološko resnico, to pa je mogoče spoznati v najvišji možni polnosti njenih določil le v kolikor je čutno predstavljena ter *analogon rationis* s tem pridobi temeljno funkcijo za človeško sposobnost spoznavanja. Istočasno doseže *phaenomenon*, kot čutno dojemljiv pojav metafizične enosti in raznolikosti nekega individuum, metafizično dostojanstvo: estetsko manifestira metafizično odlično *ens transcendentale*.⁴⁵

Baumgarten zapiše v *Aesthetica*: "§26 Predstava, v kolikor je temelj neke druge predstave je ARGUMENT."⁴⁶

Mirbach v opombah citira Baumgartnov komentar iz *Vorlesungsnachschrift* (§ 26) k predavanjem v katerem Baumgarten poda za likovno teorijo in za "likovni jezik" zanimivo razlago, ki se nanaša na antične avtorje: "Pri starih najdemo, da so določene statue' – s tem misli basrelief – 'imenovali *argumenta*, vidimo pa tudi zakaj, ker so namreč vsebovale temelj v katerem lahko prepoznamo original, ki ga odslkavajo"⁴⁷. Iz tega je razvidno, da je v antiki, že bil v rabi pojem likovnega argumenta, pri nizkih reliefih, ki prikazujejo slavne kipe in ki se nanaša na trodimenzionalni artefakt, na predikat "likovnega jezika" v katerem je posledično s pomočjo nizkega reliefa možna likovna argumentacija, prav tako kot

45 Mirbach v Baumgarten, LII prim. op. 66.

46 Baumgarten, zv. 1. 26 n: § 26 Perceptio quatenus est ratio, est ARGUMENTUM.

47 Baumgarten, zv. 2. 941.

43 Prim. Mirbach v Baumgarten, 1. zv., XLVIII n. z Baumgarten, 2. zv., 1145.

44 Mirbach, Baumgarten, 1. zv., XLIX.

v verbalnih jezikih. Tudi iz slikarstva vemo, da je v eni sliki možno naslikati drugo sliko in je tako v likovnem jeziku, poleg likovne argumentacije, ki prikazuje in obravnava glavno tezo, sliko ali kip, možen tudi likovni citat⁴⁸. To lahko pomeni, da ima likovni jezik poleg signalne in prezentativne funkcije tudi argumentativno funkcijo.

ZAKLJUČEK

Baumgarten je načrtoval estetiko, kot logiko čutnega, ki se najprej deli na estetiko narave in na estetiko umetnih stvaritev, ki se deli naprej na teoretično in praktično estetiko. Teoretični del, ki je namenjen poučevanju, bi naj zajemal hevrstiko, metodiko in semiotiko. Praktični del izvajajo "estetiki" oz. umetniki. Uspelo mu je v fragmentih napisati le hevrstiko. Za hevrstiko vemo, da ji vedno lahko dodajamo nove korake, nove stavke, če pa število stavkov omejimo na končno število, potem dobimo algoritem. Z algoritmi lahko oblikujemo programe za strojno opremo, torej kibernetične sisteme z umetno inteligenco. Dopolniti bi morali še metodiko in semiotiko estetskega za razvoj kibernetičnih sistemov, ki bi bili sposobni prepoznavati estetske lastnosti.

Baumgarten je želel estetiko postaviti v zelo širok okvir, ki bi definirala zakonitosti "čutnega in živega spoznavanja" in ki bi obsegala vse vede od psihologije čutov do eksperimentalne fizike.

Baumgartnova *Aesthetica* ostaja do današnjih dni v veliki meri neprebrana, njegove temeljne misli so še do danes neznane. Težave pri sprejemanju Baumgartnove teorije povzročajo na eni strani dogmatičen pristop racionalne misli do estetike in na drugi strani Baumgartnov dvojni pristop k estetiki, ki povezuje spoznavno kritični vidik s poetičnim ter pripisuje estetiki in logiki skupen kreativni moment, kar pa z vidika spoznanj s področja sodobne fiziologije in raziskav človekovega percepcijskega aparata, za katerega vemo, da pri 78% svetovne populacije deluje logično podobno, ni popolnoma zgrešeno.

Likovno teorijo lahko umestimo na področje *teoretske estetike* s pomočjo Baumgartnove *Metafizike* §§ 501, 502 in 503 ter *Aestheticae* § 13.

Z ozirom na pomen čutnega spoznanja in z ozirom na relevanco filozofske izgradnje estetike kot "znanosti čutnega spoznanja" Baumgarten trdi, da so čutno, domišljija, pravljice, zmeda strasti itd. vredne filozofske obravnave.

Predpogoje za Baumgartnov pojem čutnega spoznanja najdemo v Leibnizovi filozofiji, ki razlikuje "temne" od "jasnih" predstav. Jasne predstave so lahko "razločne" ali "zmedene". Pod "jasne" in "zmedene" t.j. nerazločne uvršča Leibniz tudi "predstave slikarjev in umetnikov", ki pravilno presojujejo niso pa *qua* v stanju točno navesti lastnosti prepoznanega.

Baumgarten sicer prevzame Leibnizov nauk o različnih stopnjah predstav, vendar ga modificira tako, da za utemeljitev estetike elitizira in povzdigne čutno spoznanje. Celotne predstave, v katerih se temno in nezavedno zrcali univerzum, Baumgarten označi kot temelj duše, v smislu fundamenta vseh predstav. Našim občutenjem je vedno primešana tema, hkrati pa so občutki realni in niso iluzija, motimo se le v naših zaključkih. V procesu spoznavanja temne predstave prevajamo v svetle. Za jasne, popolne, in adekvatne predstave trdi, da niso čutne in posledično tudi ne poetične. Čutno spoznanje postavlja ob bok logičnemu spoznanju. Logiki pripisuje večjo intenziteto in jasnost, estetiki pa večjo ekstenziteteto in živost.

Logično resnico in estetsko resnico ločuje od objektivne resnice. Tako logična resnica kot estetska resnica sta subjektivni resnici, predstavljata le subjektivni pogled na objektivno realnost objekta. Logična resnica je subjektivna zato, ker za jasno prepoznavanje objekta uporabimo le omejeno število njegovih lastnosti, in sicer zadostnih, da ga ločimo od drugih kot primerek določene vrste ali množice predmetov. Estetska resnica pa predstavlja prav tako le subjektivni pogled na objektivno realnost predmeta zato, ker ga dojemamo sicer v največji možni polnosti neskončnega števila njegovih lastnosti, ki pa jih posamično ne prepoznavamo popolnoma jasno. Estetska resnica je v relaciji do logične avtonomna. Npr. v primeru astronomskih dejstev leži logična resnica nad estetskim horizontom, v primeru npr. pesništva pa pod estetskim horizontom. Logična in estetska resnica tako vsebujeta vsaka svoje aspekte objektivne resnice. Obe se v kognitivnem procesu izmenično dopolnjujeta. Najvišje polno možno spoznanje objektivne resnice doseže individuuum, po Baumgartnovih predstavah, šele v čutni predstavi,

48 Prim. Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, IN: Hackett, 1978. 47 nn.: "Pictorial Quotation".

kjer doseže čutno dojemljiv pojav v enotnosti in raznolikosti objektivno dostojanstvo in odličnost.

Heidegger zapiše, da se prevod grškega izkustva v rimsko misel zgodi brez primerne izkušnje izrečenega. Neprimerni prevodi iz starogrščine v latinščino so zanj vir neutemeljenosti zahodne misli.⁴⁹ S tem se lahko strinja vsak, ki pozna poleg evropske in ameriške npr. vsaj enega od sedmih klasičnih indijskih filozofskih sistemov. Vendar pa za Baumgartnove tekste ne moremo trditi, da so neutemeljeni. Stvar, piše Heidegger, je αἰσθητόν [aistheton], to je v čutih čutnosti z občutki zaznano.⁵⁰ Kako malo povemo z ugotovitvijo, da je "to" – v delu slovenskega govornega področja bi rekli "toti", v Rusiji "этот" ["etot"], Aristoteles po staro-grško "τοδε τι"⁵¹ ["tode ti"] – le "subjektivna" določitev; kajti obiectum pomeni naproti vrženo. Oni "ta", pravi Heidegger, pomeni stvar, reč, predmet, po nemško "Ding", v kolikor obstaja pred nami, je *objektiven*. To kar je "ta" ni odvisno od našega razpoloženja, temveč od nas in od reči, ki se nahaja tam.⁵² Slovenščina v besedo stvar vključuje pomen stvaritve in predmetu implicira vrženost, met pred nas, tako kot Latinščina. Pred-met je torej pred nas vržen, tako kot latinski ob-iectum. Oba izraza v Slovenščini, stvar in predmet, v sebi skrivata zatrito premiso stvarnika, ustvarjenosti in vrženosti, ki v aktu mēta zahteva subjekt. Beseda reč implicira besedo oz. jezik. Medtem ko je grški aistheton, kot topika čutov, samo nevtralnno pasivni opazovanec, navidezno neodvisen od ustvarjalca in jezika.

Reichert, v skladu s spoznanji sodobne estetike, v zvezi z Baumgartnovo teorijo meni, da je "[d]efinicija estetike, kot teorije čutnega spoznanja [...] po eni strani preširoka (ker ni vsako čutno spoznanje estetsko) in po drugi strani preozka (ker ni vsako estetsko izkustvo čutno izkustvo)."⁵³

To vsekakor drži s stališča sodobne estetike, vendar pa intuitivno menim, da bi nas predmet, kot je razumljen v starogrščini, torej kot zaznavanec čutov, aistheton, kot ga razloži Heidegger, v smislu tehničnega pojma obdelovanec ali surovec, lahko pripeljal do transcendentalne, metafizične oz. objektivne aisthesis, po Baumgartnu logike čutov ali estetike, ki se bo opirala na sodobno teorijo notacije utemeljeno na likovni teoriji.

49 Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart: Reclam, (1960) 2003. 14 n.

50 Heidegger, 17.

51 Martin Heidegger: Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den Transzendentalen Grundsätzen. 3. izd. Tübingen, Niemeyer, 1987. 37.

52 Heidegger: Die Frage. 20.

53 Maria E. Reicher: Einführung in die philosophische Ästhetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. 32.

RIS-KIP

V OBDOBJU NAPREDUJOČE DEMATERIALIZACIJE

V Antični Grčiji so domnevali, da je atom najmanjši gradnik vsega materialnega, medtem ko je dandanašnja znanost prišla po predvidevanjih Planckove konstante že do dna velikostnih redov, do teorije strun, najmanjših energetskih skupkov, kot gradnikov vsega.

Kaj ima ta analogija za opraviti z risbami ali kipi? Na videz morda ne veliko, razen če se vprašamo, kaj naj bi predstavljalo skupni imenovalc obeh likovno vizualnih manifestacij: risbe na dvodimenzionalnem in kipa na trodimenzionalnem nivoju?

V pretežni meri je risanje povezano z nanašanjem sledi na kakršnokoli površino, torej s pisalom ali strgalom. Staroslovanska oblika zapisa na brezovo lubje temelji na metodologiji ‚rez in črtica‘, še starejši prazgodovinski zapisi ali zarisi, ki segajo ponekod tudi preko 40.000 let v prazgodovino pa so temeljili tako na nanašanju sledi z ogljem, barvitimi zemljinami s prsti ali pa so bile linije izpraskane z ostrimi predmeti, palicami, kamni, v mehkejše glinene in lapornate materiale pa tudi s prsti itd.

Pri risanju gre torej v vsakem primeru za puščanje sledi, tako v dobesednem pomenu kot v faktografskem (zarisovanje, zapisovanje),

v prenesenem pa kot poved, zapis sporočila, zgodovinska sled, dediščina itd.

Poenostavljeno rečeno, gre pri kiparjenju prav tako za ‚risanje‘ po obeh principih: za dodajanje z glino, za odzemanje z dletom, vendar vedno v prostorskem smislu, po trirazsežnem modelu oz. prostorskem ključu.

Risba ima vektorski značaj zapisa na dvorazsežni ravnini, kiparjenje pa podobnega v trirazsežnem prostoru, v volumnu.

In ne nazadnje rišemo tudi z očmi, saj je naš vid oster kot pisalo le v kotu 2 stopinj, vse ostalo je v trenutku našega hipnega pogleda motno in nejasno, tako da lahko le s fokusom pogleda orisujemo, opisujemo in dopolnjujemo opazovani motiv s podrobnimi detajli.

Do tu je bilo govora predvsem o formalnih vidikih risanja in kiparjenja, medtem ko je samo risanje ali kiparjenje v osnovi le vrsta izražanja, govorjenja z likovnimi sredstvi in tematska področja so prav tako raznovrstna kot pri vseh drugih oblikah izražanja, če navedem le primer iz mnogovrstnosti lingvističnega polja. Pri tem pa ne bi smeli pozabiti, da je jezikovna (lingvistična) gramatika izmed vseh, razen

matematike, ki je povsem internacionalni meta jezik, najbolj razvita in se jo poleg matematike v šolah tudi najdlje poučuje, uči itd. Medtem ko imata matematika in lingvistika že dodobra razvito argumentacijsko funkcijo, je likovno izražanje še ne premore, a na drugi strani vsi poznamo sintagmo: *da pove ena slika več kot tisoč besed* in če to analogijo peljemo še dalje v tretjo dimenzijo: *pove en kip ali predmet več kot tisoč slik!* To govori o potencialu dvorazsežnega izražanja, ki je sicer vedno in izključno le na nivoju iluzije, medtem ko pri trirazsežnem izražanju velja, da je zagotovo najgloblje povezano z realnostjo in resničnostjo.

Na svetu zagotovo ni bolj znane in najbrž tudi ne večkrat reproducirane risbe, kot je Leonardov Vitruvijski človek. Čeprav je ob tej njegovi risbi pripisana utemeljitev z razlago, ki jo v zrcalni podobi zna prebrati najbrž le redkokdo, je ta zapis nepomemben nasproti zgovorni povednosti risbe, ki predstavlja pravzaprav renesančni kanon, s katerim postavlja Leonardo človeka skozi kvadrato kroga v ergonomski center pozornosti in s tem napoveduje humanistično filozofsko usmeritev, začevši z renesanso in po njej prihajajočih obdobjih.

Dandanes lahko ugotavljamo, da se šele po petsto letih humanistične paradigme, vzporedno s silnim razvojem vseh vrst znanstvenih, tehnološko-tehničnih in humanističnih disciplin, ta paradigma polagoma umika, izčrpana v svojih ciljih in na obzorju se kažejo že nove, širše, bolj celovito povezujoče ideje, ki vključujejo poleg človeka v paradigmo še vsa bitja z vso naravo v svoji celovitosti. Torej, smo očitno prišli tudi pomensko v prelomno obdobje!

V dolgem zgodovinskem razvoju risanja, slikanja in kiparjenja (oblikovanja trirazsežnih predmetov, objektov itd.), je človeštvo prešlo vse razvojne faze 'učenja pogleda', vzajemno s tem pa tudi od podobotvornega risanja in slikanja vse do abstrahiranih in abstraktnih oblik. Po prehodu skozi točko nič se nato pritakne še abstraktno komponiranje slikovnega z abstrahiranimi ali povsem abstraktnimi elementi, kar celotno likovno ustvarjalnost povsem loči od predhodnega podobo-tvornega ustvarjanja.

Malevičev Črni kvadrat na belem polju je namreč definiral skrajno točko nič v risarskem ali slikarskem pogledu in je v bistvu pol stoletja pred samim izumom računalniške slike, definiral njegovo bistvo: bit - kot brezpomenski, osnovni gradnik vsega slikovnega, vizualnega! S tem korakom pa je slika povsem

izgubila svojo vlogo verodostojnega pričevalca objektivnosti (tudi v pravno veljavnem smislu) in seveda v smislu podobo-tvorne navezanosti na obravnavani motiv, saj je od tedaj dalje mogoče potvoriti vsakršno vidno podobo, motiv ali vizualni fenomen. Slika, kakršnakoli že je, je za opazovalca vedno in absolutno le v domeni iluzije, zato se na njeno verodostojnost v potrjevanju resničnosti ni več mogoče zanašati!

Na drugi strani pa se abstrahirana in povsem abstraktna abstrakcija na neki novi ravni dotika dimenzijskih nivojev mikro in makro svetov, kar nam je dandanes omogočeno skozi vizualizacije s pomočjo sodobnih tehnologij. Tudi v območjih nam povsem nevidnih svetov ali področij nam nevidnega elektromagnetnega valovanja, smo dandanes sposobni s pomočjo tehnologije videti, kako 'izgledajo' ti mikro ali makro svetovi, kjer lahko prepoznavamo vzorce, ki jih človek intuitivno sporadično in nenadejano odkriva v sebi.

K tem predhodnim ugotovitvam je potrebno dodati še to, da sta risanje in slikanje v bistvu identični funkciji, enakih vektorskih potez, le da se sledi, ki jih puščata za sabo, manifestirajo različno: za risanje je značilna sled pisala - torej relativno jasna črta, linija, medtem ko so sledi slikarskih orodij odvisne od oblike in velikosti čopičev ter karakterja potez (vektorjev). Slikarsko delovanje pušča večjo množico raznolikih sledi, morda manj izrazitih, bolj zakritih, prekrivajočih, integriranih v skupke, madeže, plasti in površine. Če na kratko rezimiramo, je slikanje prav tako risanje, vendar običajno večplastno, več barvno, prekrivajoče in bistveno bolj kompleksno prepleteno!

Za risanje in kiparjenje pa je hkrati značilno, da omogočata tudi najgloblje razumevanje kake kompleksnejše problematike, saj se skozi sam postopek lahko najgloblje povežemo z obravnavano problematiko, pri čemer sodelujejo vsi deli telesa z možgani vred, torej ves organizem kot celota in hkrati tudi posamezni deli, torej vsaka celica, vsak čutni senzor, miselni in čutni splet!

Samo z besedami bi bilo nemogoče ustvariti kako kompleksno napravo, postrojenje ali zgradbo! Že Marija Terezija je vedela, da mora v osnovnošolsko izobraževanje vključiti risanje, ker je lahko le na tej podlagi upala, da se bo s temi znanji kasneje razvijala obrt. In se tudi je!

In ravno risba je tista, ki povezuje kiparstvo in arhitekturo, saj se kompleksnejših problematik niti ne da opisati z besedami, medtem ko se z risanjem lahko logično pojasnijo, izrišejo, oblikujejo vsakovrstne zapletenosti. Prav tako lahko rečemo, da so si kiparstvo, predmetno oblikovanje in arhitektura sorodni v obravnavi prostorskih problematik, s tem, da je lahko kiparstvo povsem osvobojeno pragmatičnih in utilitarnih prvin, medtem ko je za slednji dve, arhitekturo in oblikovanje, vedno postavljen nek natančneje določen pragmatični cilj.

In še: če za kiparstvo zadošča zunanja afirmativna forma, je za oblikovanje in arhitekturo skoraj pomembnejši notranji volumen, njegova praznina, ki daje prostor vsebini. Na primer: oblika kozarca lahko predstavlja zanimivo zunanjo manifestacijo, vendar je ključen njegov notranji prostor, ki šele omogoča ugnezdenje vsebine. Kozarec sicer omogoča haptično doživetje, a vsebina pa npr.: ob vinu, poraja vse: od vonja, okusa, užitka, veselja, motiviranih idej, asociacij, notranjega doživljanja itd., itd. Podobno je s kipom ali arhitekturo. Vedno se v njeni formi skriva taka ali drugačna vsebina, vzrok za njen nastanek in obstoj. Če tega ni, ostane ali postane sčasoma le prazna lupina.

Likovno izražanje (risarsko, slikarsko, kiparsko) je namreč v samem temelju navezano na materialno ustvarjalnost, na **ustvariti** (v-stvar-iti), medtem ko bi lahko v novodobnih digitalnih in performativnih praksah uporabili analogni pojem **udejanjiti** (v-dejanje-iti).

Pri prvem, ki je zavezan materializaciji artefakta, vsebuje ta v svojem ustvarjalnem pristopu različne metodologije, od impresije, ekspresije pa do likovno ustvarjalnega modela (vključno z vsemi stopnjami postopkov abstrahiranja in do čiste abstraktne abstrakcije).

Medtem ko pri drugih digitalnih in predvsem performativnih praksah artefakt postopoma izginja ali ga sploh ni več, je pa kategorično pogojen s tehnološko in neizogibno formalno strokovno ter institucionalno podporo. S temi atributi pa vstopamo že v prehodno obdobje, ki nosi mnoge znake dematerializacije.

Analogni proces dematerializacije se je zgodil že pred dva tisoč leti v času Grško-Rimskega obdobja, ko se je visoko razvita kultura dvo- in tri-razsežnega (risanja, slikanja, kiparstva, arhitekture), v par

stoletjih postopoma preoblikovala v sploščenost vseh dimenzij skozi versko doktrino duhovne preobrazbe. Tako so se potem za več kot tisočletje pozabila vsa ta visokotehnološka znanja tistega časa, povezana z likovno kulturo, metodologijo likovne ustvarjalnosti, množico veščin, znanj in orodij ter s tem povezane tehnološke tradicije.

Če se je pred dva-tisočletjem zgodil proces dematerializacije skozi versko indoktrinacijo, se dandanes to dogaja za enkrat skozi digitalizacijo. Vendar trenutno še ne moremo vedeti kako se bo ta postopek nadaljeval, kaj šele zaključil.

Takratno dematerializacijsko smer preobrazbe skozi versko doktrino lahko povežemo s postopnim porajanjem krščanske institucije. Podoben fenomen se pojavlja dandanes tudi pri sodobnih performativnih praksah, kjer postaja institucionalni okvir hkrati predpogoj in potrditev sprejetja v polje izbranih umetnosti. Institucije v tem pogledu ne sledijo več vzgibom raziskovanja temeljnih metod, gramatikalnih zakonitosti, orodij in vsega potrebnega, kar spada v okvir principov izražanja na področjih likovnih ustvarjalnosti. V nadaljevanju lahko taka pot razgradnje podstati ustvarjalcev večdimenzijske likovne pragmatike prav tako vodi v formalno sploščenost dimenzij in v smer dematerializacije.

Za trenutni preskok v uvid si zamislimo možno hipotezo, da našo družbo prevzame ideja *'nazaj k naravi'*, kar sicer zveni ekološko pozitivno in privlačno? Pa vendar ali si lahko pri tem predstavljamo, da bi ob realizaciji te namere ostali tudi brez elektrike, kot je bilo to pred dvatisočletjem!?

Upam, da bodo te vrstice lahko komu v navdih in razmislek o položaju in usmeritvenih dilemah sodobne in hkrati tudi lastne ustvarjalnosti?

RAZMIŠLJANJA O LIKOVNEM JEZIKU OB RISBI IN KIPU

UVOD

V naslednjem sestavku poskušam najprej s pomočjo, v znanosti kontroverzne, paleolingvistične metode *minimalnega besednega jedra* pokazati pomen slovenskih besed kot sta risba in kip ter v diskurzu odgovarjam na razmišljanja o likovno teoretskih pojmih kot so *risba*, *kip* ter *likovni jezik*. Za to metodo menim, da je idealna za razlago besed vseh verbalnih jezikov in jo, kot *filozof*, brez pomisleka lahko eksperimentalno uporabim v tem kratkem razmišljanju. V besedilu bom uporabljal pojme iz logike in znanstvene teorije, ki pa jih v tem besedilu ne bom izrecno definiral.

Ob risbi in kipu postavim tezo, da je mogoče definirati *likovni jezik oz. likovni notacijski sistem* s pomočjo teorije notacije s področja *logike in teorije znanosti*, t.j. *filozofije* ob pravilni definiciji *likovno teoretskih predikatov*, s področja znanstvene vede *likovne teorije*. V besedilu bom tezo le skiciral in pokazal možno smer njenega dokazovanja.

RISBA

Heidegger zapiše, da “[n]ekdo, ki je moral vedeti, Albrecht Dürer, izreče znano poved: ‘Kajti resnično tiči umetnost v naravi, kdor jo lahko iz nje iztrga, ta jo ima.’ Iztrgati pomeni tukaj izvleči ris/črto/rez in trganje razpoke/risanje črte z risalnim peresom po risalni deski.”¹

Ris s krempljem porišo primata po koži in na njej nastane ris, praska ali raza. Okrog sebe primat na tla izriše ris, ali krog, ki ga varuje pred zlimi duhovi, če čarni ris gori, prežene plenilca kot je ris. Jedro besede “ris”, njegov soglasniški minimum, kot ga razume Damjanović² in paleolingvistika, sestavljata glasova “r” in “s”, ki zvočno označujeta praskanje, z glasovnim jedrom “p-rs-k”, tudi tisto, ki nastaja pri risanju z ogljem po papirju in po platnu ali z jekleno iglo, ki razi cinkovo, ali bakreno grafično ploščo

1 Prim. Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Reclam, 2003. (U-B 8446). 72: “Einer, der es wissen mußte, Albrecht Dürer, sagt jenes bekannte Wort: ‘Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.’ Reißen heißt hier Herausholen des Risses und den Riß reißen mit der Reißfeder auf dem Reißbrett.”

2 Радован Дамјановић: Српско српски речник. 3. зв. Београд: Самиздат, 1., 2. зв.: 2012. 3. зв. 2018. 2. зв. 50.

ter s praskanjem po kamnu. Ali pa, če hočete, radikalno: rezek zvok, ki nastane pri pretrganju papirja. Praske v les ali v linolej režemo z rezilom. Torej "ris", ki nastane, kot posledica kinetičnega delovanja igle lahko postane tudi globlji "rez". Ris in rez, z jedrom "rz", sta sorodna in oba rišeta in režeta risbe, trorazsežne oblike, kipe ali znake v različne podlage. Risba, v imaginarnem, beleži tri dimenzije v tlorisu, v narisu, v stranskem risu, ali pa vse tri rise predstavi skupaj v eni sami renesančni, tehnični perspektivni risbi, ali *de re* v treh dimenzijah kot pri kipu.

KIP

Kip. Kap pokriva kip. Z dežja pridemo pod kap s katerega kaplja dež v obliki kapelj. Kip je podoba pod kapom. Kip, kap in ogenj, agni, vedsko ognjišče, ali ognjeni oltar, za ognjene daritve zelišč, žit, strdi in mleka, skupaj tvorijo kapišče. Pozimi se ob mrazu nagnetemo okrog ognja. Tako beseda ogenj lahko nastane iz glasov "o", ki ga v pisavi označuje krog in v jeziku opisuje prostor okoli nečesa ter jedro "gn", ki označuje bodisi gnetenje ljudi okoli ognjišča, ali pa gnetenje snovi. Na sohi pod kapom so upodobljeni štirje obrazi, ki gledajo in vidijo na štiri strani neba. Kip je torej lahko podoba. Peti obraz, ki gleda v nebo, je odstranjen in njegov pogled navzgor je preprečen³. V indijski popularni mitologiji Šiva, uničevalec, odseka Brami, ustvarjalcu, peto glavo, vrh štirih, ker je bil le-ta preveč zadovoljen s svojo stvaritvijo. V nebo se vije le ogenj in vzpostavlja stik z njim. Podoba na sohi ponazarja tistega, ki vidi svet in ga vije. Podoba, ki ponazarja je lahko znak.

Svetovit⁴ vije svet, če vije meč je vitek kot vitez. Vedski pojem Svetovit, ta ki vije, na-vija, žene in po-ganja svet, po-gon, gon-ilo kozmosa, v Evropi, učinkovito preimenujejo v pozabo: v Sveti Vid, Sankt Veit, San Vitale, Šentvid ipd., kateremu so danes posvečene cerkve, in ki ima na polotoku Helm — za katerega je v jezikovni rabi turcizem "Balkan" — praznik na Vidovdan. Vitati ali obstajati je sorodno z biti ali bivati, biti

ali tolči, udarjati, kot bitje srca ter v drugo smer proti vid-eti in iz tega ved-eti. Podoba s štirimi glavami, Svetovit, oz. njegov kult pri Slovanih, kot poroča Milkošič, so leta "836 prenesli iz Saint-Denis, v Corvey", torej: slovanski kult so v prvi lolovici 9. st. prenesli iz pariške občine Saint-Denis v Corvey, na ozemlje današnje Nemčije. Iz kasnejše zgodovine je znano, da je bil kult, v 12. stoletju, metodično uničen v templju v Arkoni na otoku Rujnu, danes Rügen, Nemčija. Po obleganju Arkone so napadalci sežgali leseno soho s štirimi lici in z njo vred vse, ki so ta simbol branili. Svetovit je identičen z indijskim Bra(h)mo. Tako kot je vedski Agni, božanstvo, ki je prvo omenjeno v najstarejših indijskih, vedskih spisih, v Rig Vedi, identičen z "elementom" ognja. Ta mitologija je še živa v religiozni praksi panditov na indijskem podkontinentu, pri nas pa indice zanj rekonstruiramo le še iz običajev kresovanja, postavljanja mlajev ter iz pojmov verbalnega jezika. V tej zvezi je zanimivo tudi dejstvo, da na celotnem indijskem podkontinentu obstaja samó 9 templjev posvečenih Brami.

Ko vije svet predstavlja v *mitologiji*⁵ temeljno ustvarjalno počelo pojavnega sveta, in svetlobo, ki je bistvena za vid in genetiko. Danes v indijski vedski praksi in v idealistični pa tudi v materialistični filozofiji ustvarjalni princip fenomenalnega sveta nastane z združitvijo nemanifestirane materije in qua nematerialne ideje. *Miti* tudi ljudem v zahodnem svetu, do pojava pismenosti in kasneje znanosti, ki je *logos*, predstavljajo zanesljiv način pomnjenja in podajanja znanja. Lévi-Strauss meni, da je delitev znanosti od mitičnega načina razmišljanja nastopila v Evropi šele v 17. in 18. stoletju, in da ima občutek, da današnja znanost začenja premagovati to delitev. Heidegger trdi, da pomeni *mit* poved. Pripovedovanje je, po Heideggru, "za Grke" — tu sem prepričan, da predsokratiki, na katere se sklicuje Heidegger, niso "Grki" temveč

5 Prim. Claude Lévi-Strauss: *Mythos und Bedeutung*. Vorträge. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1980. 17: "1. Das Zusammentreffen von Mythos und Wissenschaft [...] Die eigentliche Spaltung, die Trennung von Wissenschaft und dem, was wir [...] mythisches Denken nennen können, [...] erfolgte im 17. und 18. Jahrhundert. [...] Nun habe ich den Eindruck [...], daß die heutige Wissenschaft im Begriff ist, diese Spaltung zu überwinden [...]."

z Martin Heidegger: *Was heißt Denken?* Vorlesung Wintersemester 1951/52. Tübingen: Niemeyer, 1984. 11: "Mythos heißt: das sagende Wort. Sagen ist für die Griechen: offenbar machen, erscheinen lassen, nämlich das Scheinen und das im Scheinen, in seiner Epiphanie, Wesende. *Μυθος* ist das Wesende in seiner Sage: das Scheinende in der Unverborgenheit seines Anspruchs. Der *μυθος* ist der alles Menschenwesen zuvor und von Grund aus angehende Anspruch, der an das Scheinende, an das Wesende denken läßt. *Λόγος* sagt das Selbe."

3 Za izraz "preprečen", v tem kontekstu, se zahvaljujem Miru Finžgarju, pilotu na tekmah državnega prvenstva v kategoriji Formule Super VW 1600 cm³, v Jugoslaviji, v evropskem razredu ter v kategoriji BMW-turni avtomobil 1600 cm³, skupine II, v Nemčiji, med leti 1971 in 1982.

4 Prim. Franz Miklosich: *Etymologisches Wörterbuch der slawischen Sprachen*. Wien: Braumüller, 1886. Str. VIII, 393 in 432. z Дамјановић, зв. 2, 49нн.

Tračani in s tem po vsej verjetnosti Slovani, na kar sklepam po besednih sufiksih, morfemih *-ava*, v Nem. *-au*, ki so se za njimi ohranili v geografskih imenih po vsej Evropi — razkrivanje, prikazovanje, sijanje in v tem soju bitno. *Mit* je bitno v povedanem: sijoče v razkrivanju intencije. *Logos* je, po Heideggru, isto. Heidegger nadaljuje, da se pri Platonu *mit* in *logos* ločita in obrneta drug proti drugemu ter izgubita svoje začetno bistvo. Zgodovina in jezikoslovje, po Heideggru, od sodobnega racionalizma, ki temelji na platonizmu nekritično prevzameta predsodek, da *logika* premaga *mit*.

Kip na kapišču pod kapom, nastane s pomočjo rezila v postopku klesanja, praskanja, rezanja, rezkanja ipd. Ali za kip potrebujemo rez? Ali pa nastane kip iz kepe gline z dodajanjem le-te na žično ogrodje? Podobno kot risba na ploskvi, rez deluje v treh razsežnostih, v prostoru, po širini, po dolžini in po višini. Spominski kip lahko v prisposobi kipí v vis, v višino in se koplje v soncu, lahko pa tudi v postopku izdelave kipí, kot snov, ko livar s segrevanjem rude s pomočjo ognja, utekočini kovino in se ta kot kipeč, oz. vroč in tekoč bron prelije v kalup za kip.⁶ Okrog kipečega kipa v kalupu, vkopanem v zemljo pozimi skopni sneg. Za osnovni kip iz gline, ki bo uporabljen kot predloga za izdelavo livarskega kalupa, je nujen izkop ila.⁷ Il izkopljemo in ga naložimo na kup, potem il gnetemo tako dolgo, da nastane gn-il-ovina, ki jo zložimo v kopico gline iz katere nastane kip. Predikat “kip” danes kodira tehnološke postopke 3d laserskega sintranja, brušenja, gnetenja, klesanja, kovanja, odlivanja, strganja, tesanja, varjenja, vrtanja, ipd. Besedno jedro, ali besedni minimum “kp” je skupen besedam, kot so “kap”, “kepa”, “kip”, dnevni “kop”, “kôpa”, kopíca, “kup” ipd. in povsem mogoče je, da se nanaša na metodološke, tehnične, poljedelske postopke na eni strani ter na religiozna ali obredna dejanja v svrhu komunikacije s paralelnimi svetovi na drugi.

Plastika. Plastičnost ali gnetljivost je ena od lastnosti določenih materialov, ki se uporabljajo

6 Tukaj imam v mislih preproste bakrenodobne plavže, ki so bili zakopani v zemljo in ki so bili konstruirani iz kamnov tako, da je zlitina “avtomatsko” stekla v kalup pod kuriščem, ko je menjala agregatno stanje.

7 Prim. Petar Skok: Etimološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Knj. 1: A – J. 788 str. Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, 1971. Knj. 2: K – poni. 700 str. 1972. Knj. 3: poni2 – Ž. 1973. 703 str. Knj. 1, 714: “il m”.

v kiparstvu pri izdelavi kipov. Kip, so v drugi polovici 20. stoletja popularno označevali tudi z besedo “plastika”, ki je imela drugačen pomen, kot danes na široko uporabljen izraz. Ekstenzija predikata “plastika” se je raztegnila s kipov narejenih izključno iz gnetljivih materialov kot so glina, kovina — ali drugi plastični materiali, ki danes nastajajo kot stranski produkt destilacije naftnih derivatov in se uporabljajo v industrijski proizvodnji za izdelavo prav vsega, od tekstilnih vlaken do pohišstva, prevoznih sredstev ali prehrambenih artiklov itd.— na vse ostale vrste kipov. Predikat “plastičnost” označuje hkrati tudi tridimenzionalnost in slikovitost. Plastičen prikaz neke situacije pomeni, poleg trodimenzionalnosti, tudi nazoren in slikovit prikaz. Kadar pa je oseba, ki je v prejšnjem stoletju končala izobraževalni program na kateri od Akademij za likovne umetnosti, bodisi pri nas ali drugod, v tem svojstvu uporabila izraz “plastika”, je s tem predikatom decidirano označila artefakt kot je *kip* ali skulptura.

Ali risbo in kip lahko vrednotimo kot znak s pomenom znotraj “likovnega jezika”? Kakor je to splošno razširjeno mnenje znotraj zahodne reakcionarne filozofije, ki razglša uporabni predmet za znak s pomenom znotraj socialnega sistema, za znak socialnega statusa, ko npr. Baudrillard popularno razglasi objekt za znak⁸. To sicer res velja znotraj medijske komunikacije ali znotraj socialnega sistema, vendar pa: Ali to velja tudi za risbo ali kip znotraj likovnega sistema oz. “sveta umetnosti”⁹?

LIKOVNI JEZIK

Pa pogledjmo ali to obvelja tudi znotraj likovnega jezika, kot se izrazi Kandinsky, znotraj “jezika oblike in barve”¹⁰, torej t.i. likovnega jezika in njegove “gramatike”: “Tovrstna slovnica [...] ki jo trenutno lahko le slutimo, če jo bomo kadarkoli

8 Jean Baudrillard: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. Orig. Le système des objets. Paris: Gallimard, 1968. Frankfurt/New York: Campus, 1974. 95 n.

9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Predavanja o estetiki. Tretji del. Sistem posameznih umetnosti. I. Arhitektura. Iz.: G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, II, Werke in 20 Bd., zv. 14. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1990. Ljubljana: Analecta, 2009. 8: “Ta realni svet umetnosti [Kunstwelt] je sistem *posameznih umetnosti*.”

10 Prim. Wassily Kandinsky: Concerning the Spiritual in Art. Prev. Sadler, Michel T. H. iz orig. Über das Geistige in der Kunst. Las Vegas, NV: IAP, 2009. 43 nn.: “The Language of Form and Color”.

dosegli, ne bo toliko v skladu s fizikalnimi pravili, kot v skladu s pravili notranjih potreb, torej duše.”¹¹ pojma kot ju na široko razume ter bolj ali manj učinkovito in prepričljivo razlaga *likovna teorija*, ki “v prvem delu svoje naloge”, kot pravi Kandinsky “— pri analizi — meji na probleme ‘pozitivnih’ znanosti in v drugem delu — v naravi razvoja — zadeva ob probleme filozofije”¹², ali pa neverbalnega “simbolnega sistema” oz. “strukture videza”, kot trdi Goodman:

“Redke so sistematične raziskave različic in funkcij simbolov. Širjenje raziskav v strukturalnem jezikoslovju v zadnjih letih moramo podpreti in strniti z intenzivnim raziskovanjem neverbalnih simbolnih sistemov, od slikovne prezentacije [...] do glasbene notacije [...]. ‘Jezike’ v mojem naslovu moramo dosledno zamenjati s ‘simbolnimi sistemi’. [Ali] bolj točno [...] s ‘strukturami videza’.”¹³

kot topiko suhoparno znanstveno poskuša razumeti ter definirati analitska filozofija, vsaka sicer z le navidez drugačnim ciljem.

Če bi torej “*likovni jezik*” hoteli definirati kot *simbolni sistem* ali *notacijski sistem*, ki po Kandinskem zadošča pozitivističnim znanostim in filozofiji, bi po Goodmanovi filozofski *teoriji notacije* t.i. “likovni jezik” moral zadostiti dvema sintaktičnima zahtevama po *indiferentnosti*¹⁴ in *artikuliranosti znaka*¹⁵ ter trem semantičnim zahtevam po *nedvoumnosti*¹⁶, *nepovezanosti*¹⁷ ter *semantični končni diferenciaciji*¹⁸. Za skico, ali risbo pa pravi Goodman, da se sploh ne nahaja znotraj jezika ali notacije, temveč v sistemu brez sintaktične ali semantične diferenciacije, tudi

kot predloga za umetniško delo, kot je slika, risba tega umetniškega dela ne definira, ampak sama to je.¹⁹ Risba, po Goodmanu, torej funkcionira izven jezika, kot inskripcija v notaciji ali v več notacijah ter kot skica v nelingvističnem sistemu ali v več sistemih.²⁰ Za slikarstvo in grafiko trdi, da je nedvomno mogoče zanj skonstruirati notacijski sistem, pri tem navede kot primer bibliotekarski numerični sistem, ki bo zagotavljal realne definicije, ki zavisijo od zgodovine produkcije. Ali notacijski sistem, ki bo zagotovil čisto arbitrarne nominalne definicije, ki ne zavisijo od zgodovine produkcije. Ne moremo pa razviti notacijskega sistema za slikarstvo, ki bo zagotavljal za umetniška dela definicije, ki so hkrati realne, v skladu s predhodnimi praksami in neodvisne od zgodovine produkcije.²¹ Seveda to drži za specializirane bibliotekarske sisteme, ki sortirajo risbe in kipe po depojih, vendar imam tukaj občutek, da nekateri filozofi “globalno” gledajo na vse stvari, nekako s ptičje perspektive in jim pri tem uidejo z vidika detajli. Pri tem menim, da Goodman ni pravilno uporabil svoje lastne teorije notacije, kajti apliciral jo je na umetniško delo kot na celoto in ne na njegove sestavne dele. Sintaktičnim in semantičnim zahtevam notacijske teorije bi moral pripisati likovno teoretske pojme kot so likovnimi elementi, likovne variable, likovna kompozicija itd. V likovni teoriji moramo preveriti v koliko likovno teoretski gradniki odgovarjajo načelom teorije notacije, oz. teoriji jezika in tisti elementi, ki zadostijo dvema sintaktičnima in trem semantičnim načelom morda že tvorijo “likovni jezik”. To delo moramo v likovni teoriji sicer še sistematično opraviti, najprej na podlagi Muhovičevega leksikona likovne teorije²² ter vseh drugih predhodnih likovno teoretskih del pokojnega prof. Butine. Intuitivno pa sklepam, da likovni elementi, kot so pika, linija, ploha in osnovne barve integriranega barvnega mešanja ter kompozicijska načela pa “sakralna geometrija” in slikovni formati renesanse²³, osnovni geometrijski liki iz evklidovske geometrije, renesančna perspektiva, prostorski ključji, ter platonška in arhimedovska telesa odgovarjajo

11 Kandinsky: Concerning the Spiritual in Art. 53: “Such a grammar [...] can only be temporarily guessed at, and should it ever be achieved, it will be not so much according to physical rules [...] as according to the rules of the inner need, which are of the soul.”

12 Likovna teorija, ali znanstveni temelj likovnih umetnosti, kot ga klasificira v uvodu Wassily Kandinsky: Point and Line to Plane. New York, NY: Dover, 1979. Orig.: Punkt und Linie zu Fläche. 1926. 19.

13 Prim. Nelson Goodman: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. 2. izd. Indianapolis, IN: Hackett, 1976. xi n.: “Systematic inquiry into varieties and functions of symbols has seldom been undertaken. Expanding investigation in structural linguistics in recent years needs to be supplemented by and integrated with intensive examination of nonverbal symbol systems, from pictorial presentation [...] to musical notation [...]. ‘Languages’ in my title should, strictly, be replaced by ‘symbol systems’. [Or] more accurate [...] ‘Structures of Appearance.’”

14 Goodman, 132n.

15 Ibid., 135n.

16 Ibid., 148n.

17 Ibid., 150nn.

18 Ibid., 152n.

19 Goodman, 192n.

20 Ibid. 193n., Op. 11.

21 Ibid. 198.

22 Jožef Muhovič: Leksikon likovne teorije. Celje: Mohorjeva, 2015.

23 Charles Bouleau: The Painters Secret Geometry. A Study of Composition in Art. Orig. Charpentres, la géométrie secrète des peintres. 1906. New York: Dover, 2018. 82 nn.

sintaktičnim in semantičnim načelom teorije notacije. Če je temu tako, potem moramo dosledno definirati ali pa vsaj klasificirati osnovne likovno teoretske "likovne predikate", oziroma raziskati, kateri že znani in klasificirani likovni leksemi, npr. od 800. sistematiziranih v Muhovičevem leksikonu, predstavljajo osnovne znake "likovnega jezika", ki so v skladu z zahtevami logike kot racionalne gramatike, teorije logičnih partiklov, teorije notacije, teorije abstrakcije in teorije znanosti.

STRUKTURA LIKOVNO TEORETSKIH PREDIKATOV

Poglejmo samo na kratko kako Goodman v teoriji notacije oblikuje pet zahtev²⁴:

Prva sintaktična zahteva (1t) . *Znakovna-indiferenca* med instancami vsakega znaka: dve oznaki sta znakovno indiferentni, če je vsaka zase inskripcija, t.j. pripada nekemu znaku, in nobena ne pripada znaku, kateremu ne pripada tudi druga. Znakovna indiferenca je tipična relacija enakosti: refleksivna, simetrična in tranzitivna. Znak v notaciji je razred abstrakcije znakovne-indiference med inskripcijami. Rezultat tega je, da nobena oznaka ne pripada več kot enemu znaku. Znak mora biti *nepovezan* t.j. le en znak je sintaktično ekvivalenten s to oznako.

Druga sintaktična zahteva (2t). Znak mora biti *končno diferenciran*, ali *artikuliran*. Sledi: *Za vsakega od dveh znakov Z in Z' in za vsako oznako o, ki ne pripada obema, je teoretično možna determinacija, da o bodisi ne pripada Z ali pa da o ne pripada Z'*. "Teoretično možno" interpretiramo na katerikoli možen način; kakršnakoli izbira, vse logično in matematično neutemeljene možnosti bodo izključene. Končna diferenciacija ne implicira niti je implicitna končnemu številu znakov. Shema je sintaktično zgoščena, če zadošča neskončno mnogo znakom urejenim tako, da je med vsakima dvema tretji.

Prva semantična zahteva (1m). Notacijski sistem mora biti *nedvoumen*. Vsaka dvoumna *inskrpcija* mora biti izločena, vsak dvoumni *znak* mora biti izločen, četudi so vse njegove inskripcije nedvoumne.

Druga semantična zahteva (2m). *Nepovezanost*. V *notacijskem sistemu morajo biti ekstenzije nepovezane* s tem zagotovimo, *da imajo vse oznake iz iste množice enako ekstenzijo*.

Tretja semantična zahteva (3m). *Semantična končna diferenciacija: za vsakega od obeh znakov Z in Z', za katera velja, da njuni ekstenziji nista identični, in za vsak objekt h, ki ga ne denotirata oba, je teoretično možna determinacija, da Z ne denotira h ali, da Z' ne denotira h*. Ta pogoj še dodatno zoži razred sistemov, ki se kvalificirajo kot notacijski. Tukaj se združita sintaktični zahtevi nepovezanosti in končne diferenciacije ter semantični zahtevi po nedvoumnosti in nepovezanosti.

Goodman pravi, da je vseh pet zahtev za notacijski sistem negativnih in oblikovanih tako, da izključujejo sicer neizogibne težave pri zagotavljanju vokabularja ali gramatike, ki sta primerna za obravnavo dane topike.²⁵

Strukturirajmo in preizkusimo sedaj s pomočjo petih zahtev teorije notacije, v svrhu konstruiranja notacijskega sistema za likovno umetnost, ki bo zagotavljal arbitrarne nominalne definicije, neodvisno od zgodovine produkcije, šest likovno teoretskih predikatov (P). Pri tem se omejimo na monolekseme iz verbalnega jezika:

P	1t	2t	1m	2m	3m
rumeno	1	1	1	1	1
pika	1	1	1	1	1
črta	1	1	1	1	1
trikotnik	1	1	1	1	1
ikozaeder	1	1	1	1	1
simetrija	1	1	1	1	1

1 = zadosti zahtevi; 0 = ne zadosti zahtevi.

Tab. 1

Za vsak P bi, pred vrednotenjem v Tab. 1, morali izdelati shematsko semantično in sintaktično klasifikacijo v tabelarni obliki po naslednjem vzorcu.

²⁴ Goodman, 132 nn.

²⁵ Goodman, 154.

		SINTAKTIČNA KLASIFIKACIJA		
		inskrpcija		druge oznake
		atomska	spojena	
SEMANTIČNA KLASIFIKACIJA	prazna			vključno z negramatično formiranimi sekvencami, fragmenti inskripcij, in vsemi drugimi oznakami, ki ne pripadajo nobenemu znaku.
	primarna	črta	ikozaeder	
	sestavljena			

Tab. 2

V sintaktični klasifikaciji po Tab. 2, rumeno, pika in črta pripadajo inskripcijam z atomsko ekstenzijo, oz. pripadajo kategoriji atomarnih znakov, trikotnik in ikozaeder pripadata kategoriji spojenih znakov, odvisno od tega kako nameravamo konstruirati notacijski sistem, v semantični klasifikaciji pa sodijo vsi P v primarni razred. Rumeno brez oblike je oznaka s signalno funkcijo. Pika, linija in trikotnik so dvodimenzionalni znaki, ikozaeder je trodimenzionalni znak, simetrija pa je kompozicijsko načelo in takó slovnično, oz. "gramatikalno" pravilo "likovnega jezika". Kot vidimo iz tega preprostega miselnega eksperimenta, elementarni monolekseme iz verbalne likovno teoretske predikacije, kot meta jezika, intuitivno in preliminarno, zadostijo zahtevam teorije notacije. V tabele notacijskega sistema "likovnega jezika" bi sicer, namesto verbalnih predikatov, morali vstaviti ilustracije likovnih predikatov "rumeno", "pika", "črta", "trikotnik", "ikozaeder", "simetrija" itd.; oz. opraviti sistematično likovno teoretsko analizo vseh že obstoječih risb, slik, kipov in drugih artefaktov, kot *analognih* oz. *grafičnih* diagramov in modelov²⁶ ter v skladu s teorijo jezika ločiti "likovni jezik" zaključenega artefakta od "likovnega govora", t.j. od akta risanja, slikanja, kiparjenja, snemanja videa ali izvajanja performansa.

Tukaj vidim tri naloge za likovno teorijo, ki želi definirati ali vsaj klasificirati "likovni jezik": prva je identifikacija inskripcij ter sistemska ureditev znakov v logično zaporedje, v *likovni alfabet* ali v *likovno logografijo*; druga je diferenciacija likovnih znakov, logogramov in likovnih predikatov ter sistematizacija likovnih *monemov* v *likovni vokabular* ali *likovni lokabular* po logičnem zaporedju likovne logografije in; tretja je sistematizacija pravil sestavljanja likovnih predikatov ali *likovna gramatika*.

Osnovni znaki logografije "likovnega jezika", ki bi zadoščali za opis risbe in kipa ter slike bi bili lahko naslednji.

²⁶ Goodman, 170.

BARVE

1. Bela (be)



2. Rumena (ru)



3. Rdeča (rd)



4. Magenta (ma)



5. Modra (mo)



6. Cijan (ci)



7. Zelena (ze)



8. Črna (čr)


RISI, ČRTE
9. Pika (π)

10. Horizontala (x os)



11. Vertikalna (y os)



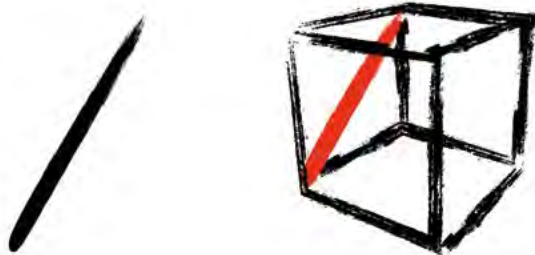
12. Longitudinalna (z os)

13. xy²⁷ diagonalna (na ploskvi med x in y, naris)

14. yx diagonalna (na ploskvi med x in y, naris)



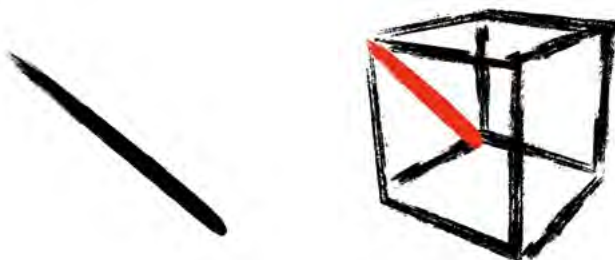
15. yz diagonala (na ploskvi med y in z, stranski ris)



21. xzy diagonala (prostorska diagonala)



16. zy diagonala (na ploskvi med y in z, stranski ris)



22. yzx diagonala (prostorska diagonala)



17. xz diagonala (na ploskvi med x in z, tloris)



**SPOJENI ZNAKI
LIKOVNE NOTACIJE**

LIKI

18. zx diagonala (na ploskvi med x in z, tloris)



23. Trikotnik



24. Kvadrat



19. xyz diagonala (prostorska diagonala)



25. Peterokotnik



26. Šesterokotnik



20. zyx diagonala (prostorska diagonala)



27. Krog



28. Tetraeder



29. Kocka



30. Oktaeder



31. Dodekaeder



32. Ikozaeder



33. Krogla



34. Valj



35. Stožec



36. Piramida



Prvih 22 je atomarnih znakov ter intuitivno sodim, da zadoščajo za konstruiranje likovnega jezika. Ostalih 14 je spojenih znakov.

MINIMALNI NABOR ZNAKOV ZA RISBO

1, 8, 9, 10, 11, 13, 14

be, čr, π, x, y, xy, yx

Minimalni nabor znakov za risbo predstavlja sedem znakov iz gornjega spiska 1 (be), 8 (čr), 9 (π), 10 (x), 11 (y), 13 (xy), 14 (yx), od katerih je prvi (1, be) lahko integriran že v podlogo, npr. v bel papir. Tudi pika lahko predstavlja poseben primer črte: lokacijo na ploskvi, ali pa element črte. V tem primeru črta v sintaksi ni atomarni, temveč spojen znak.

Intuitivno menim, da bi v “likovnem jeziku” iz primerov iz umetnostne zgodovine lahko rekonstruirali logične junktorje “negacijo”, “in” ter “ali”. Negacijo npr. lahko predstavlja negativni prostor v kipu, ali naslikana negativna oblika nekega predmeta npr. v slikah nadrealističnega slikarstva, junktor “in” predstavljata dva predmeta iste vrste na sliki, junktor “ali” lahko predstavljajo npr. dvojne roke in noge na znani Leonardovi risbi Kanon, t.i. Vitruvijevega človeka postavljenega v kvadrat in krog.²⁸ Junktorji “negacije”, “konjunkcije” in “adjunkcije” v sistemu stavčne logike predstavljajo enega od popolnih sistemov, ki jih je mogoče prevesti v boolovo algebro, torej je mogoče z njimi kalkulirati oz. opravljati logične operacije s strojno opremo. V našem primeru sicer manjkata ne le metalogična junktorja “pravilno” in “nepravilno”, temveč še celotna klasifikacija “likovnega objektnega jezika” ter “likovnega metajezika”.

Goodman zaključuje, da za vzpostavitev notacijskega sistema – likovni teoretiki bi rekli manj striktno “likovnega jezika”, kot ga razume Kandinsky, in ki bo, po Goodmanu, neodvisen od zgodovine in produkcije – potrebujemo avtoriteto in sredstva. Prvo zagotovi primerna predhodna klasifikacija, drugo pa primeren notacijski sistem. Brez sredstev ne moremo izvajati avtoritete; brez avtoritete pa sredstva nimajo podlage.²⁹

Predhodno klasifikacijo, ali avtoriteto, že izvajajo umetnostna zgodovina in likovne institucije. Notacijski sistem, ali sredstva, v skladu z dvema sintaktičnima in s tremi semantičnimi zahtevami teorije notacije pa poskušajo zagotoviti likovni teoretiki. Znotraj sistema umetnosti opravlja umetnik dve funkciji: prvo, producenta in drugo, likovnega teoretika.

Umetniki, kakor tudi vsi drugi ljudje, se v tem kontekstu moramo zavedati dejstva, da znotraj socialnega sistema, v zahodnih družbah, ki deluje kot kibernetični sistem in nam daje oporo, nadgradnja Heglovega “sveta umetnosti”, ki brez produkcije ne bi imela smisla, teži k avtonomnosti in delovanju “neodvisno od produkcije”. Tu se zastavlja vprašanje: Ali naj umetnik v tej situaciji postane šaman, ki je s svoje strani neodvisen in neposredno povezan s strukturo sveta, da lahko avtonomno deluje? Ali

²⁸ Za idejo ponazoritve adjunktorja “ali” na primeru iz umetnostne zgodovine se zahvaljujem Vojku Pogačarju.

²⁹ *Ibd.*, 198.

naj obupa, napravi simbolni harakiri, najde redno službo in postane zombi v sivi masi povprečja ter s tem nekoristen za "svet umetnosti"? Ali se naj raje bogato poroči in tako reši finančni problem? Kakorkoli, odgovor je v tem, da mora kibernetični socialni sistem, ki nam vlada, poleg predhodne klasifikacije in notacijskega sistema, najprej zagotoviti sredstva za produkcijo. Enakomerno mora razvijati produkcijo, predhodno klasifikacijo in notacijski sistem, hkrati vse tri člene "sveta umetnosti", kot ga po vzoru Leibniza imenuje Hegel v svojih Predavanjih o Estetiki. Sicer bo Umetnost, ena od treh hčera Kaosa, ki nudijo oporo človeštvu v Kozmosu, poleg Znanosti in Filozofije, emigrirala v nek drugi svet.

ZAKLJUČEK

Ob risbi ugotavljam, da izhaja iz sorodnega minimalnega besednega jedra kot rez, ki predstavlja tehnološki princip pri obdelavi kipa, s tem je risba sorodna v postopkih kot kip, ki ima isto minimalno jedro kot kap, kepa, kipeti, kópati, kopáti, kup, ki se vsi vežejo na tehnološke postopke izdelave kipov ter na mitološke postopke v katerih je udeležen kip, najbolj neposredno pa s kipenjem oz. tekočim agregatnim stanjem kovine pri postopku vlijanja.

Ob kipu ugotavljam, da je za *umetnika*, kot *šamana*, ter za vse človeštvo pomemben *mit*, ki ima znotraj socialnega sistema v življenju ljudi isto funkcijo kot *logika*.

Na vprašanje ali risbo in kip lahko vrednotimo kot znak s pomenom znotraj likovnega jezika odgovarjam, da to ne velja za likovna dela kot celote. Sodim, da je aplikacija teorije notacije na risbo ali kip kot na znakovno enoto napačna in da jo moramo pravilno aplicirati na sestavne elemente likovnih del kot jih klasificira likovna teorija. Znak, ki je identičen z risbo ali kipom kot celoto ne more opisati drugih od njega neodvisnih risb ali kipov. Tovrstna definicija znaka je preširoka. Kakor je preozka tudi likovno-teoretska definicija osnovnih likovnih elementov kot aksiomov. Trdim, da so osnovni likovni elementi znaki, morda so nekateri besede. Aksiomi pa so tavnološki stavki normiranih jezikov. Trdim, da likovni jezik še ni normiran. Niti še nimamo jasne definicije kaj je "likovna beseda" ali kaj predstavlja "likovni stavek" znotraj "likovnega jezika" risbe ali kipa. Teorija notacije s

področja logike je uporabna, če bomo v likovni teoriji definirali osnovne znake ter identificirali izraze "likovnega jezika" ter določili njegovo slovnico, kajti likovna dela so sestavljena iz množice likovnih znakov. V likovni teoriji moramo raziskati kateri likovno-teoretski gradniki predstavljajo atomarne in spojene likovne inskripcije, *znake*, ki sodijo v *logografijo*. Na podlagi spoznanj, znanj in pojmovanj s področja likovne teorije ter klasifikacij likovnih del s strani umetnostne zgodovine moramo znotraj posamičnih likovnih del identificirati *likovne moneme*, t.j. molekularne elemente "likovnega jezika", ki so sestavljeni iz "likovnih znakov" in tvorijo pomenske enote "likovnih besed", ki jih bomo po logičnem zaporedju logografije razvrstili v *lokabular*. Na podlagi tega moramo ugotoviti kateri molekularni likovni predikati predstavljajo "likovne besede", indikatorje, imena, predikatorje, iz katerih tvorimo "likovne stavke" v "likovnem objektnejem jeziku", ter morda celo junktorje in elementarne stavke ter aksiome, teoreme, definicije, sintakso in semantiko "likovnega metajezika". Iz likovne teorije moramo rekonstruirati in poiskati elemente, ki potencialno odgovarjajo stavčni in morda celo predikatni ter modalni logiki "likovnega metajezika".

Intuitivno sklepam, da so likovni elementi, kot so pika, linija, ploha, osnovne barve, kompozicijska načela "sakralne geometrije", slikovni formati renesanse, renesančna perspektiva, prostorski ključji in osnovna telesa logično simetrični s sintaktičnimi in semantičnimi načeli teorije notacije ter da odgovarjajo teoriji jezika, teoriji logičnih partiklov, teoriji notacije in teoriji abstrakcije.

Verjamem, da se hči Kaosa, Umetnost skriva v strukturi Kozmosa. Struktura sveta se, po prizadevanjih umetnikov, filozofov in znanstvenikov, bolj ali manj uspešno zrcali v logični strukturi komunikacijskega sredstva, ki je natančno le toliko kolikor so goste njegove mreže.

Umetnik-šaman je preko biti povezan s svetom ter z imanentno "sakralno geometrijo" kozmosa, zato je neodvisen od eksoteričnega komunikacijskega sredstva. Umetnost lahko izrazi in predstavi v risbi ali v kipu, ki ju postavi pred gledalca v obliki grafitu, ustvarjenega predmeta ali dejanja kot dejstva, če to želi. Ta, ki zmore to vrsto izrisa, izreza ter izraza, obvlada umetnost.

SPREMNA BESEDA K RECENZIJAM PRISPEVKOV LIKOVNIKI V TEORIJI, FILOZOFIJI, ESTETIKI Z METODOLOGIJO DR. PHIL. ANDREJA SKRBINEKA

Prilogi Likovniki o teoriji, filozofiji, estetiki, smo dodali še recenzijske analize Andreja Skrbineka, ki so metodološko določena posebnost, saj gre za preveritev uporabnosti znanstvenih metodologij na področju likovne teorije. Morda se bo komu zdelo celo nekoliko nenavadno, da recenzent recenzira tudi lastne prispevke, a ker Skrbinekova metodologija temelji na principih objektivne znanstvene analize, se nam je zdelo vredno metodo preizkusiti in predstaviti v naši monografiji prav ob tej stoletni prelomnici, saj sama po sebi označi pomembno razliko, ki jo je po stoletnem obdobju razvoja že za pričakovati. Predstavljeni rezultati analize hkrati potrjujejo potencialne, ki jih metodologija omogoča ravno na podlagi simbioze zakonitosti likovne teorije, filozofije in znanstvene metodologije.

Po drugi strani pa je iz lastnih izkušenj in delovanja na področju razvoja programa produktnega oblikovanja na Univerzi v Mariboru zraslo spoznanje, da je dizajn novodobna disciplina, ki kakor arhitektura, temelji na znanstvenih spoznanjih in umetniško ustvarjalni kreativnosti. V okviru znanstvene metodologije je analiza in ponovljivost znanstvenih dokazov sestavni del procesa, kar pomeni, da je v oblikovanju in arhitekturi nujno potrebno razviti poleg umetniško kreativne metodologije tudi analitsko-kritično. Če je pri umetniškem ustvarjanju hipotetični cilj subjektivno določen, je pri arhitekturi in dizajnu objektiviziran. K temu pripomore ravno ta dvojna narava in sposobnost, biti na eni strani ustvarjalen, nato je po opravljeni kreativni fazi, sposoben kritične analize opravljenega skozi metodologijo objektiviziranih meril.

V tej zvezi pa Andrej Skrbinek pojasni: »da je »metodološka posebnost« v znanosti iz retorike že od antike poznana metodika, ki jo opišeta tako Pascal kot Descartes idr. Prav tako je v rabi v novi retoriki 20. stoletja, ki jo razvije belgijski profesor Perelman. To lahko trdimo tudi za mnoge znanstvenike in filozofe, ki v sebi v posebni meri združujejo individualizem in racionalizem, ki jim notranji dialog s samim seboj predstavlja model za iskreno presojanje, ki ničesar ne skriva niti nikogar ne zavaja in v katerem se premagajo negotovosti. Za Pascala je najpomembnejši kriterij resnice v »lastnem odobravanju samega sebe in v trajnem glasu lastnega uma« (Pascal, Pensees, 249). Podobno se tudi Descartes v predgovoru k Meditationes, 19-20, obrača na bralca s »tako želim v Meditacijah najprej razložiti tiste misli, s pomočjo katerih pridem do gotovega in jasnega spoznanja resnice, da preverim ali lahko s pomočjo istih utemeljitev, ki so prepričale mene prepričam tudi druge.« Prav tako avtorja kot sta Schopenhauer in J. St. Mill trdita, da je logika skladna s pravili formiranja njunih misli.« Skrbinek torej svojo metodo ne izpostavlja, kot nekaj res posebnega, saj je splošno znana v znanosti. K temu pa doda: »..., da so spoznanja psihoanalize pokazala, da lahko človek slepi tudi samega sebe, a vendarle, diskurz služi temu, da pridemo v diskurzu do intersubjektivne preverljivosti. Temu pa služi prav ta objava.«

Vojko Pogačar

RECENZIJE PRISPEVKOV V PRILOGI LIKOVNIKI V TEORIJI, FILOZOFIJI, ESTETIKI

NIZ RECENZIRANIH ČLANKOV ANDREJA SKRBINEKA:

Marjan Drev

Risba in kip (Ris-Kip)

Marjan Drev

Torusna števila in likovne umetnosti

Marjan Drev

Dvodimenzionalni vozelní prostor
kot nadomestek za kontrapost

Jožef Muhovič

Zweistromland ali: Razmerje med likovno in
vizualno umetnostjo v postmoderni kulturi

Vojko Pogačar

Ris-Kip v obdobju napredujoče dematerializacije

Vojko Pogačar

Osnove periodnega modela barv – PCM

Andrej Skrbinek

Baumgarten. Estetika kot širša logika

Andrej Skrbinek

Meditacije

Andrej Skrbinek

Pluralnost barve. Tri teorije.

Andrej Skrbinek

Razmišljanja o likovnem jeziku ob risbi in kipu

MARJAN DREV, RISBA IN KIP (RIS-KIP)

datoteka: D-2020 0224 Drev_Risba in kip-VP.pdf
sistemski datum: 23 Sep 2020 at 08:07

Marjan Drev v kratkem besedilu "Risba in kip", v kratkem razmišljanju ob risbi, kipu in umetnosti postavi naslednje, za likovno teorijo, izredno zanimive trditve, delno realne definicije, ki pa jih v kratkem besedilu žal ne izpelje do konca in tudi ne eksplicira pojmov, temveč le na kratko skicira misli, ki bi jih sicer veljalo dosledno utemeljiti znotraj filozofske sistematike. Iz besedila je razvidno, da aplikacijo definicij Drev intendira za področje praktične in teoretične estetike, saj postavi naslednje trditve:

1. Predikator "likovna kompozicija" označuje funkcijo predikatorja "sintakse prostora"
2. Predikator "prostor" je "centralni" terminus v množici teoretskih predikatorjev, ki jih označimo s skupnim imenom "likovna kompozicija".
3. Predikator "prostor" je terminus s področja matematike in psihologije.
4. Matematika "kvantificira" prostor.
5. Psihologija "čutno-nazorno" "osmišlja" prostor.
6. Matematika je podmnožica logike.
7. Matematika pripisuje prostorskim predikatom metalogični vrednosti "prav" in "napačno".
8. Predikatorji "opisna geometrija" (S), "linearna perspektiva" (\check{S}), "geometrijsko-topološki prostori" (T) so matematični pojmi v likovni teoriji, oz. v teoretični estetiki.
9. V praktični estetiki nihče ne uporablja S , \check{S} , T .
[$\neg \exists x F(x) \rightarrow S\check{S}T$]
10. V praktični estetiki identificiramo 4 sintakse: "točkovna", "barvna", "linearna", "tonska".
11. V praktični estetiki zasledimo, v času od antike do modernizma, 3 x ciklično ponavljanje 4 sintaks iz tč. 10.
12. Praktična in teoretična estetika pojma označenima s predikatorji iz ne-normiranega jezika "matematični svet topologije" in "zvite evklidovske geometrije" ne pripisujeta semantične vrednosti.

13. Sodobna praktična estetika risbo in kip reducira na "goli artefakt" in mu "odvzema" "globinsko strukturo".

14. Vsem (\forall) dejavnikom (D) v praktični estetiki (a) Drev postavi, sicer v besedilu še ne eksplicitno utemeljen, modalni imperativ (!) nujnosti (Δ), s področja deontične oz. normativne logike: "Izpeljite spoj" (\rightarrow) med "matematičnimi pojmi prostorov" (A) in (\wedge) likovno topiko (B)!
 $\forall(D)(a) \rightarrow !\Delta(A \wedge B)$

Drev pozove k uvedbi matematike v likovno umetnost. Vemo, da v učnem programu to prakticira npr. Akademie der Bildenden Künste na Dunaju, ki v naboru predmetov ponuja "matematiko za umetnike".

Andrej Skrbinek

MARJAN DREV: TORUSNA ŠTEVILA IN LIKOVNE UMETNOSTI

datoteka: D-2020 0819 Torusna števila-VP tisk.pdf
sistemski datum: 23 Sep 2020 at 08:07

Marjan Drev v besedilu z naslovom "Torusna števila in likovne umetnosti" razpravlja o likovnih lastnostih trodimenzionalnih geometrijskih oblik "torusov" s področja geometrije, ki jih Slovenščina sinonimno poimenuje s predikatom "svitek", kjer "s" nastane v preglasu iz "z" v besedi "zviti", "zvijati", ko predmet zvijamo dovolj dolgo in v isti smeri ter na pravi način iz njega nastane "svitek", lahko bi mu rekli "obroč". Iz umetnostne zgodovine so znani torusni, izbočeni deli podnožij jonskih in dorskih stebrov, ki so poimenovani s predikatom "svitek".

Predikat "torus" je abstraktor v rabi v matematiki in na programski ter strojni opremi, kjer dejansko več ni realnega predmeta, oz. obstaja v prvi fazi razvoja modela in načrtovanja imaginarno le njegov virtualni, oz. digitalni, elektronski prototip.

Drev kategorizira toruse po številu torusnih oglišč, po preseku lika, glede na topološke ploskve na Möbiusove trakove in torodialne vozle ter glede na strukturo torodialnih lukenj. Za splošno ponazoritev torusnih števil, s katerimi so v matematiki sistematično opisani liki te vrste, Drev izriše "generalno shemo" v kateri torusi sovpadajo z ravninami evklidske geometrije in "prostorskega križa", t.j. pojma, ki je del množice pojmov v likovni teoriji označenih s predikatorjem "likovni prostor".

“Generalna shema” je lahko v pomoč kiparjem pri obravnavi kompleksnih trodimenzionalnih oblik. V točki 6, navede “nekaj primerov kombinacijskih možnosti” v katerih klasificira lik “tribar”.

Ob analizi primerov pride do pomembnega spoznanja za likovno teorijo in teoretično estetiko, “da ena topološka struktura [...] lahko zavzame več različnih oblikovnih vrednosti.” ki jih ilustrira s sliko 7.

V zaključku zapiše, da nas analiza prostorskih pojmov pripelje do novih pravil v sintaksi likovnega jezika, ki morajo biti cilj likovne teorije in teoretične estetike. Prostorske pojme moramo primerno vizualizirati ter jih logično utemeljiti v sintezi geometrije in topologije znotraj sistema likovne notacije.

Andrej Skrbinek

MARJAN DREV: DVODIMENZIONALNI VOZELNI PROSTOR KOT NADOMESTEK ZA KONTRAPOST

datoteka: D-2020 0922 Marjan Drev teorija-corrVP.pdf
sistemski datum: 23 Sep 2020 at 08:07

Marjan Drev v prispevku “Dvodimenzionalni vozelní prostor kot nadomestek za kontrapost” razlaga likovno teoretski termin “kontrapost[o]” s pomočjo klasifikacije “vozelnega prostora”: “Vozelni prostor” združuje različne perspektivične poglede v “en topološki prostor”. Za primer takšnega “vozelnega prostora” navede likovna dela ustvarjena v slogu kubizma. Nato navede primere klasifikacij pojma “kontrapost[o]” v razlagah Zdenka Kalina in Augusta Rodina ter prezentira princip kontraposta s pomočjo fotografij na katerih so preko kipcev figur v kontrapostu, ki so jih ustvarili Kalin, Rodin in Drev, narisane simetrane oblike in linije ter smeri temeljnih kompozicijskih vektorjev, ki prikažejo kiparsko metodo “izmenično nasprotujočih si ravnin” t.j. ustvarjanja iluzije gibanja v popolnem ravnotežju celotne telesne mase, v položaju “polnem sproščenosti in miline” pri katerem “dvojno ravnotežje ramen in bokov [...] prispeva k vedri ljubkosti celote”.

Rodinov in Kalinov metaforični opis kontraposta pa Drevu ne zadoščata, ker mu ne ponujata metode za praktično realizacijo kipa. Drev poskuša formalizirati hevristično izkušnjo izdelave kipa v “trollistni vozeli”, ki ga ilustrira in s katerim opiše tri ravnine koordinatnega sistema, ki se preko principa “dvodimenzionalnega vozelnega prostora” lahko sploščijo v dve dimenziji in

omogočajo prevod iz treh v dve dimenziji npr. iz kipa v relief ali v risbo. Za kiparsko interpretacijo figure v kontrapostu znotraj sistema likovne notacije predlaga “geometrizaran torus z navitjem trollistnega vozla v tlorisni projekciji”, ki implicira “absolutni volumen” kipa v katerega sredini se nahaja relativni volumen. Pri tem v prispevku ne klasificira, ne definira in ne eksplicira likovno teoretskih pojmov “absolutni” in “relativni volumen”. Princip “prevoda” položaja telesa v kontrapostu iz vizualnega v likovni jezik ali v likovni notacijski sistem nadalje ponazori z obliko “tribar” ter s pomočjo, iz umetnostne zgodovine in arhitekture znanega, vzorca rombov na osnovi enakostraničnih trikotnikov, ki se prvič pojavi v mozaikih v antiohiji in ki pri gledalcu povzročajo vizualni efekt plasticitete. Za pojem “dvodimenzionalnega vozelnega prostora” predlaga aksiomatizacijo s pomočjo enega aksioma (A1), ki s položajem treh kock v vozelnem prostoru tvori pravokotne odnose in je v skladu z evklidsko geometrijo in aksiomom o vzporednicah, sporen pa je, tako Drev, z ozirom na princip “evklidskega prostora kot nepredirne prostorske entitete brez luknje”. Aksiom, je tautološki stavek, znotraj normiranega jezika, ki se ne dokazuje. Izven parajezika pa je to preprosto le dogma, ki jo zlahka napačno razumemo.

V nadaljevanju besedila Drev predlaga uvedbo pojma “vektorsko polje” v likovni jezik oz. likovni notacijski sistem, ki trenutno še ni formaliziran. Pojem “vektorskega polja” predstavlja “orodje za razumevanje” likovno teoretskega pojma “kiparske in slikarske” “figuralne kompozicije”. Pri tem se sklicuje na zapažanja Kandiskega in Kalina ter na Köhlerjeve paslike, postperceptijske psihološke učinke, ki jih bolj decidirano imenuje “po[st]-lučinke” iz katerih Kandinski sklepa, da je “asimetrija temeljna lastnost polja”. Kandinski uporabi za poimenovanje pojma predikat “polje”, ki je monoleksem in zato menim bolj primeren za kasnejšo možno definicijo kot Drevov dvodelni predikat “vektorsko polje”. Še en argument več govori za monoleksem, Drev namreč navede citat, v katerem pojem tako predicira tudi Kalin, poleg tega, da ga tudi sam Drev tako poimenuje v naslovu poglavja. Iz Köhler-Wallachove klasifikacije “nasičenosti” in Kalinove interpretacije le-te ter prejšnjih klasifikacij Drev naprej klasificira “trikotno gama gibanje” in “določi mrežo” polja s katerim je mogoče likovno konsistentno opisati “dinamični vizualni doživljaj” ter eksplicira “aplikacijo polja v likovni umetnosti” na primeru antične figure “ranjeni vojak”. Nadaljuje z realizacijo “globinskega učinka polja” s “spojitvijo spiralnega gibanja z vektorskim poljem”, ki ga naveže

na tribar kot na “topološko interpretirano negacijo torusa z navitjem”, pojem slikovno eksplicira v sliki 12. V nadaljevanju pokaže “aplikacijo [...] polja na dvodimenzionalni vozelni prostor”.

S tako razvitim orodjem analize likovne forme Drev likovno teoretsko opiše “razvoj grškega sloga” in analizira več temeljnih kipov, znanih in klasificiranih s strani umetnostne zgodovine, od idolov ahajske plastike, preko Ranjenega vojaka, Kritijevega dečka, Polikletovega Doriforosa, Mironovega Diskobolosa, Praksitelovega Hermesa, Polidorove Laokoontove skupine ter eksplicira “tabelo formalnih kontrapostnih premeščanj” s katero opiše “trodimenzionalni vozelni prostor”, ki predstavlja pregledni pripomoček za ročno oblikovanje kompleksnih 3d oblik. Na primerih skulptur Kalin: Ženski akt in Matisse: Madeleine prikaže “funkcijo vektorja v trodimenzionalnem vektorskem prostoru” in prikaže 10 variacij “torzij” tega prostora, “dvojne toruse”, “dvojne vrtince” in primere prehoda med dvema in tremi dimenzijami.

V zaključku zapiše, da je “vektorsko polje” eno od možnih orodij, ki ga lahko uporabimo pri analizi likovnih form figuralnega tipa in predlaga teoretsko refleksijo sodobne umetnosti po vzoru renesančne umetnosti z upoštevanjem gestalt teorije ter sodobnih geometrijskih topoloških modelov s katerimi bomo likovno nadgradili renesančno perspektivo in evklidovski prostor. Tak temelj, po Drevovem prepričanju, sodobni umetnik potrebuje kot “vodilo pri rokovanju z vizualno materijo”.

Menim, da trenutni naslov “Dvodimenzionalni vozelni prostor kot nadomestek za kontrapost” ne odgovarja povsem vsebini, ker vozelnega prostora Drev, v tem prispevku, ne razlaga v smislu surogata za kontrapost, temveč kot orodje za prevod iz vizualnega dožemanja v likovni jezik oz. kot orodje, ki je v pomoč pri interpretaciji klasičnega kanonskega kiparstva. Poleg tega tekst trenutno ni primerno urejen, zaključek se nahaja pred analizo grškega klasičnega kiparstva.

Drev postavi sicer aksiom (A1) v zvezi z dvodimenzionalnim vozelnim prostorom, vendar v besedilu dosledno ne izpelje niti klasifikacij predikatov normativnega jezika, niti ne postavi eksplisitnih definicij predikatorjev s katerimi bi lahko utemeljil teoreme. To delo ga še čaka.

Andrej Skrbinek

JOŽEF MUHOVIČ: ZWEISTROMLAND ALI: RAZMERJE MED LIKOVNO IN VIZUALNO UMETNOSTJO V POSTMODERNI KULTURI

datoteka: M-MUHOVIC_LIKOVNO_VIZUALNO_2020.pdf
sistemski datum: 11 Sep 2020 at 13:22

Jožef Muhovič v svojem prispevku z naslovom “Zweistromland: Razmerje med likovno in vizualno umetnostjo v postmoderni kulturi” postavi trditev, da se v “angleščini” za označitev pojma “likovna umetnost” v 19. stoletju začne uporabljati predikat “visual art” namesto starejšega “fine arts”. Sodobna Angleščina pojmovno torej že stoletje in več ne diferencira med likovnim in vizualnim, kar se odraža v zadnjem času tudi na naš kulturni prostor. Muhovič opaža, da se predikator “vizualna umetnost” vse bolj uveljavlja tudi v Slovenščini in, uvodoma le na videz, odkrito priznava, da ne ve ali sta ekstenziji množice likovnih del označenih s predikatorjema “likovna umetnost” in “vizualna umetnost” identični ali ne.

V nadaljevanju klasificira pojem “postmoderne časa” in ugotavlja, da *moném* “post” v predikatorju “postmoderno” implicira zgodovinsko zastarelost “modernizma”. Pri tem navede tri razloge za premislek pojma “likovna kultura”: Prvi razlog je diferenca med “likovnim” in “vizualnim” v umetnosti. Drugi razlog je relacija med “starimi” in “novimi” mediji. In tretji razlog je “vloga teorije v sodobni likovni in vizualni ustvarjalnosti”. Ob pojmu “vizualno”, ki prevladuje v sodobni umetnosti in črpa iz “tehničnega in funkcionalnega zaznavanja”, ugotavlja, da le-ta ignorira tradicijo ter ostaja na površini sveta fenomenov in pri “ustvarjalni ter interpretativni svobodi”, ki se ne realizira znotraj sodobnega pojmovanja estetike, razvija pa nove načine percepcije “s funkcionalno, kognitivno, kontekstualno in socialno-kritično noto”. Ugotavlja, da razlika med likovnim in vizualnim ostaja nereflektirana in tokrat jasno postavi tezo, da gre pri tem za dve vrsti fenomenov in da ekstenziji množice likovnih del označenih s predikatorjema “likovna umetnost” in “vizualna umetnost” nista identični. Tezo označi z znanstvenim terminom iz logike *differentia specifica*, ki izvira iz Aristotelove silogistike in prihaja do nas preko sholastike ter tako poimenuje celoten odsek besedila v katerem niza difference. Pri klasificiranju “likovne umetnosti” izpostavi intenco le-te po preseganju vizualnosti v smislu

“informiranja materije” ali “formalizacije duše” ter “aktivacije ustvarjalnega erosa”. Pri klasificiranju “vizualne umetnosti” pa izpostavlja, da vizualno zanjo predstavlja “medij eksploatacije”, v tem kontekstu uporabi pojem “sublimnost”, ki ga označi s predikatom “modernizmu tako potentni izraz”. Pri tem moram pojasniti, da pojem “sublimnost” spet prihaja v slovenščino preko anglo-saksonskega kulturnega prostora v prevodu besede “sublime”, a vendarle iz nemškega govornega področja in sicer iz vokabularja Immanuela Kanta, filozofa iz Kraljevca. Sublimno ni nič drugega kot Nemško “Erhaben”, torej “vzvišeno”, občutje, ki ga Kant definira v svoji estetiki “Kritik der Urteilskraft” v zvezi z estetiko narave. Grozeča, sicer slikovita narava npr. v gorah, za Kanta, ni več občudovanja vredna in lepa, temveč “vzvišena”, ko nam npr. streže po življenju. Kant za “vzvišene” proglasi npr. tudi matematične formule. Kot “vzvišena” pa je v baroku razumljena tudi fevdalna oblast kateri se Kant mora poklanjati na naslovnih vseh svojih objav.

Muhovič nadaljuje diferenciacijo in zatrdi, da je “likovna umetnost” usmerjena v raziskovalno nadgrajevanje vizualnosti s pomočjo estetike, “vizualna umetnost” pa k funkcionalizaciji vizualnosti v “politično korektno” pojmovanje.

Svoje trditve v zvezi z “vizualno umetnostjo” Muhovič podkrepi s fotografijami instalacij konceptualnih umetnikov kot so Eliasson, Holzer, Abramović in Emin, v zvezi z “likovno umetnostjo” pa z deli umetnikov kot so Michelangelo, Richter, Picasso in van der Leek.

Nato Muhovič loči likovno in vizualno hermenevtiko tako, da ugotovi, da “vizualna umetnost” v “metaforičnem govoru” dopušča gledalcu svobodo, da sam interpretira artefakt, “likovna umetnost” pa v “formi “od gledalca zahteva, da “spozna to kar je v njej in-formirano ali forma-lizirano”, od gledalca zahteva sprejetje likovne logike in semantike likovnega dela. Ob tem Muhovič zavzame kritično stališče, da je to bistvena razlika med “vizualnim” in “likovnim” v umetnosti in da v “vizualni umetnosti” ne gre iskati “likovnih kvalitet” kakor ne gre v “likovni umetnosti” iskati “socialno informacijskih in diskurzivnih kvalitet”.

Nato Muhovič, sledi vzoru McLuhana in razdeli medije na “nove” t.j. “vroče” in na “stare” ali “hladne”. V množico “hladnih” medijev uvrsti “likovno umetnost” v množico “vročih” pa “vizualno

umetnost”. Za “vroče medije” je karakteristična “informativnost” za “hladne” pa “formativnost”.

V kratkem zaključku sklene, da “hladni” stari mediji temeljijo na “klasični teoriji” za katero je značilno izkustvo, refleksija in testiranje spoznanj v praksi. Za “vroče” nove medije pa bi naj bila značilna “moderna teorija”, politična agenda, kritična distanca in dekonstrukcija.

Iz Muhovičevega besedila in kontrapozicije “likovne umetnosti” kot prve premise in “vizualne umetnosti” kot druge sledi:

Za likovno umetnost, tako Muhovič, je značilno, da vizualni svet prevaja v likovni jezik znotraj likovnega dela, ki ga prispeva v svet umetnosti.

Medtem, ko vizualna umetnost, po Muhoviču, instrumentalizira vizualni svet v politični agendi znotraj sveta umetnosti.

Muhovič iz karakterizacije razlik obeh pojmov ne izpelje konkretnega sklepa, delno izvede le bifurkacijo pojmov in pusti vprašanje sinteze odprto.

Muhovič tako v članku sicer izrazi svoje mnenje, ki ga podpre z mnenji avtoritet s področja humanistike, ki pa logično niso utemeljena, ampak le ideološko. Na ideološkem polju pa je za uspešne filozofske taktike značilno menjavanje in permanentno preimenovanje vseh nasprotnikovih pojmov, na katerih gradi svojo sistemsko teorijo in filozofijo. Tukaj lahko iz Muhovičevega besedila zaključim le poraz “likovnosti” napram “vizualizaciji”. Dovolj pa bi bilo že, če bi Muhovič npr. preprosto zamenjal zaporedje McLuhanovih pojmov “vroč” in “hladen” ter ju destruktivno za “vizualno umetnost” uporabil v korist “likovnosti” z nasprotnikovo metodo dekonstrukcije, ali pa bi dosledno uporabil logiko in znanstveno teorijo v obrambo “likovne umetnosti”. Vendar se Muhovič v tem besedilu eksplicitno ne opredeli in pušča vprašanje bolj ali manj odprto. V prispodobni bi lahko rekel, da na koncu članka le še nemo obsedi kot Miheličev Kronist na pogorišču hiše, ker ne more več ignorirati izvršenih dejstev pred katera ga permanentno postavlja kibernetični socialni sistem velekapitala in svet umetnosti v katerem se nahajamo.

VOJKO POGAČAR: RIS-KIP V OBDOBJU NAPREDUJOČE DEMATERIALIZACIJE

datoteka: P-2020 0710 Ris&kip 4.pdf
sistemski datum: 13 July 2020 at 07:29

Vojko Pogačar v svojem prispevku z naslovom "Ris-Kip v obdobju napredujoče materializacije" meni, da risanje pomeni "puščanje sledi", literarno kot "faktografija" in metaforično kot "dediščina" ali dedukcija v Kantovskem pomenu besede. Za kiparjenje Pogačar trdi, da je identično z risanjem po obeh načelih, a v treh dimenzijah. Oboje, risanje in kiparjenje oceni za "vrsto izražanja", "govorjenja z likovnimi sredstvi". Pri tem navede kot analogijo matematiko in jezikovno slovnico in ugotovi, da likovno izražanje še ni razvito do te mere.

Hkrati ugotovi, da se "znanstvena, tehnična in humanistična paradigma" "izčrpana" umika in da se nahajamo v prelomnem času nove "paradigme", ki poleg človeka implicira "vsa bitja" in celotno naravo.

V predzgodovinskem in zgodovinskem razvoju, bi naj človeštvo s pomočjo risanja, slikanja in kiparjenja prešlo vse razvojne stopnje treninga "pogleda" od podobotvornosti do abstrakcije. Za "točko nič" eksemplificira Malevičev Črni kvadrat, kot temeljni "bit" ali "osnovni gradnik slikovno vizualnega" "brez pomena", pol stoletja pred izumom računalniške slike.

Risanje in slikanje sta po funkciji za Pogačarja identični z razliko v sledih pisala. Postopek risanja, slikanja in kiparjenja omogočajo, tako Pogačar, "najgloblje razumevanje kompleksne problematike", ker se v postopku "najgloblje povežemo" z obravnavano topiko s sodelovanjem celotnega organizma in "vsake celice", "čutnega sensorja", "miselnega in čutnega spleta". Situacijo ponazori s trditvijo, da je nemogoče ustvariti kakršnokoli kompleksno napravo izključno s pomočjo govora, temveč je potrebno le-to logično pojasniti z risbo.

Kratko se dotakne likovnega izražanja in "novodobnih digitalnih in performativnih praks" ter prvo opiše s predikatoma "ustvariti (v-stvar-iti) in drugo z "udejanjiti (u-dejanje-iti)". Za drugi pojem trdi, da z njim vstopamo v "prehodno obdobje, ki nosi [...] znake dematerializacije".

Za proces tovrstne "dematerializacije" najde

analogijo v Antiki, ki se, tako Pogačar, preoblikuje v srednjeveško "singularno sploščenost" verske doktrine, v kateri so pozabljena vsa visokotehnoška znanja prejšnje dobe. Današnji proces "dematerializacije" pa se, po Pogačarjevem mnenju, ne bo zgodil preko verske doktrine, temveč s pomočjo digitalizacije, ki bo na podoben način kot ideologija še dodatno "formalno sploščila dimenzije" "likovnega izražanja" v smeri dematerializacije.

Andrej Skrbinek

VOJKO POGAČAR: OSNOVE PERIODNEGA MODELA BARV

datoteka: P-Pogacar_PCM 2015 0505.pdf
sistemski datum: 23 Sep 2020 at 08:07

Vojko Pogačar v prispevku "Osnove periodnega sistema barv" predstavi ciklično barvno teorijo, katera temelji na Ittnovi ideji "sezonskih barv" in karakterizaciji "barvnih tipov" glede na letni čas, ki jih kozmetična industrija od druge polovice dvajsetega stoletja naprej s pridom uporablja in trži. Pogačar Ittnov barvni nauk, ki izvira iz empirije praktične estetike hevristično nadgradi in razširi s spoznanji sodobnih znanstvenih teorij in tehničnih sistemov.

Za barve meni, da obstajajo le kot "nujni del družbene konvencije" znotraj "likovne 'vizualne' govornice", pojma, ki ga v besedilu ne definira niti ga dosledno ne eksplicira. Nadalje omenja "(s)likovno in barvno gramatiko" in pri tem verjetno misli na pravila sintakse likovnega notacijskega sistema, ki še ni eksplicitno definiran, v analogiji z verbalnim jezikom. S pomočjo "barvnih ciklusov" klasificira barve, kot "naše temeljno komunikacijsko orodje".

Za barve trdi, da določajo obliko in prenašajo informacije ter predstavljajo "neposredni naravni jezik čustev", v besedilu eksplicitno ne razloži na kakšen način.

V rabi digitalnih orodij in definiciji barvnih sistemov znotraj programskih orodij vidi možnosti za osnove "likovnega opismenjevanja" ter grafično prikaže barvni "dnevni cikel" in "letni cikel".

V nadaljevanju razdeli barve v barvnem krogu, po analogiji z glasbeno teorijo in barvnimi teoretiki iz 19. stoletja, na "durovski" in na "molovski" način. Nadalje ilustrira pojem "barvne dominance" v

“periodičnem modelu barv” in prikaže “sistem razvrščanja barv”, ki “omogoča nadzorovati položajne vrednosti barv” v treh smereh s katerimi je opisan barvni prostor.

Pogačar zaključuje, da periodični model barv, ki ga predstavi, v likovnem notacijskem sistemu kvantificira relacijo med semantiko naravnih ciklov menjave dneva in noči ter letnih ciklov na eni strani ter barvnimi fenomenami na drugi.

Andrej Skrbinek

ANDREJ SKRBINEK: BAUMGARTEN. ESTETIKA KOT ŠIRŠA LOGIKA

datoteka: S-00-Baumgarten.pdf

sistemski datum: 28 Sep 2020 at 11:16

Andrej Skrbinek v prispevku “Baumgarten. Estetika kot širša logika.” poskuša pridobiti sistematično razumevanje Baumgartnovega besedila *Aesthetica*, prvič objavljenega v Latinščini leta 1750, z branjem delov Baumgartnovega besedila in kritičnih komentarjev, ki so jih izrazili o Baumgartnovem tekstu filozofi Immanuel Kant, Martin Heidegger, Hans Rudolf Schweizer, Dagmar Mirbach, Maria E. Reicher in drugi. Besedilo se v pretežni meri opira na sistematično kritično interpretacijo, ki jo je ob prevodu celotnega Baumgartnovega besedila *Aestheticae* iz Latinščine v sodobno Nemščino objavila Dagmar Mirbach pri založbi Meiner, 2007.

Baumgarten je prvi, ki “uporabi predikat ‘estetika’ za oznako pojma” kot ga poznamo v sodobnem jeziku, zanimiv pa ni le zato, tako Skrbinek, temveč zaradi “širšega pogleda na estetiko, kot jo poznamo danes”, “zaradi striktno logične urejenosti besedil” ter zaradi “latinskega in grškega vokabularja”, ki bi nam naj bil “v pomoč pri poimenovanju znanstvenih terminov”.

Skrbinek ugotovi, da je Baumgarten zasnoval estetiko, kot “logiko čutnega”, ki se deli na “estetiko narave” in na “estetiko umetno ustvarjenega”, ta se dalje deli na “teoretično” in na “praktično” estetiko. Teoretična estetika je namenjena poučevanju in zajema “hevrstiko”, “metodiko” in “semiotiko”. Praktično estetiko “izvajajo umetniki”. Baumgarten pa uspe napisati le “hevrstiko” in še to le v fragmentih.

Skrbinek predpostavlja, da bi bilo Baumgartnovo hevrstiko mogoče spremeniti v algoritem, ki bi bil

uporaben v razvoju kibernetičnega sistema z umetno inteligenco, ki bi lahko prepoznaval estetske lastnosti objektov.

Baumgarten, tako Skrbinek, postavi estetiko v okvir, ki obsega vse vede od psihologije do eksperimentalne fizike. Baumgartnova *Aesthetica* pa ostaja do danes v veliki meri neprebrana. Težave povzročata Baumgartnov dvojni pristop, ki povezuje logiko in poetiko. Skrbinek špekulira, da to ne bi smel biti problem, ker tudi človekov percepcijski aparat pri 78% osebkov deluje po “istih logičnih načelih”, torej bi bilo mogoče s pomočjo logičnega delovanja percepcijskega aparata preko Baumgartnove estetske hevrstike predvideti psihološke reakcije ljudi na določene poetične forme.

Na podlagi Baumgartnovega besedila Skrbinek razvrsti likovno teorijo v kategorijo teoretične estetike.

Baumgarten logiko in estetiko označi za subjektivni in trdi, da se obe “v kognitivnem procesu izmenično dopolnjujeta” in na ta način pridemo do bolj popolnega spoznanja, ki pa kljub temu še ni objektivno.

Skrbinek špekulira naprej, da bi bilo mogoče, s pomočjo distance do predmeta, po vzoru starogrškega “aistheton” kot ga klasificira Heidegger, priti do “objektivne estetike” preko aplikacije “sodobne teorije notacije utemeljene na likovni teoriji”. Svojega prepričanja pa v besedilu nikjer ne utemelji in niti ne pojasni, na kakšen način se naj to zgodi.

Andrej Skrbinek

ANDREJ SKRBINEK: MEDITACIJE

datoteka: S-00-Metafizika-meditacije-2010.pdf

sistemski datum: 24 Sep 2020 at 07:50

Andrej Skrbinek v prispevku “Meditacije” postavi trditev o možnosti obstoja živih bitij z “višjo ‘biološko bivalno frekvenco’”, ki so za človeka nezaznavna. Logični kvalifikator “možnosti” se v modalni logiki izpelje iz modalno logičnega kvalifikatorja “nujnosti” s pomočjo negacije: “ni (\neg) nujno (Δ), da ne obstaja (a)” je ekvivalentno z “možno (∇) je, da obstaja”, kar zapišemo s formulo:

$$\neg\Delta\neg a \Leftrightarrow \nabla a$$

Iz tega sledi, da je stavek “ni možno da ne obstaja” ekvivalenten z “nujno obstaja”:

$\neg\forall\text{-}a \Rightarrow \Delta a$.

Skrbinek, v miselnem eksperimentu, dopušča možnost in s pomočjo logike špekulira, da obstajajo bitja, ki jih človek ne more zaznati.

V 16. paragrafih poskuša Skrbinek v miselnem eksperimentu s pomočjo logičnega rezoniranja dokazati ali ovreči obstoj “živih bitij” “nezaznavnih za človeka” in njihovimi potencialnimi “civilizacijami” med nami, razmišljanja so nastala med 2. 8. in 5. 9. 2010 ter še niso povsem zaključena in tudi prav nič ne kaže na to, da kdaj bodo, zato se zastavlja racionalno vprašanje pomena in smisla tovrstnih srednjeveških sholastičnih razmišljanj v sodobnem času. Na katerega pa iz besedila ne dobimo prav nobenega odgovora.

Andrej Skrbinek

ANDREJ SKRBINEK: PLURALNOST BARVE. TRI TEORIJE.

datoteka: S-00-Pluralnost_barve_20200714.pdf
sistemski datum: 24 Sep 2020 at 07:54

Andrej Skrbinek v besedilu “Pluralnost barve. Tri teorije.” obravnava tri filozofske teorije o barvi iz analitske filozofije, to so “eliminativizem”, “relacionalizem” ter “funkcionalizem”, ki jih analizirajo Cohen, McLaughlin, Byrne, Hilbert, Boghossian, Welleman, Strawson in drugi. V prizadevanju pridobitve sistematičnega znanja se v pomanjkanju dogmatičnega metodološkega filozofskega aparata ter v pomanjkanju lastnega primerne ortojezika na začetku, najprej zateče k naivnemu sledenju avtorjev in k naivni interpretaciji, ki sicer ne omogoča pridobitve sistematičnega znanja, a vendarle omogoča približevanje razumevanju jezika avtorjev besedil, ki mu v naslednji fazi, po konstruiranju lastnega jezika “kantovske” vrste, le omogoči delno kritično interpretacijo.

Za “barvne eliminativiste” spozna, da “barvne lastnosti predmetov ne predstavljajo instanc aktualnih objektov”, tovrstni “barvni iracionalizem” ali “teorija napake” privlači predvsem “filozofe z realističnim svetovnim nazorom”, ki menijo, da je barva posledica izključno fizikalnih lastnosti

materije. Sem spadajo filozofi, ki sledijo filozofski misli Davida Humea, t.j. skeptiki.

“Relacionalisti” so “subjektivisti”, ki trdijo, da “se barve konstituirajo v relaciji med objektom in subjektom” in zanikajo možnost, da barva obstaja neodvisno od subjekta, opirajoč se na filozofijo Johna Lockea in njegovega “relacijskega sistema v zavesti”. “Barvo identificirajo z dispozicijo v objektu.”

“Funkcionalisti” pa razlikujejo med “barvo po sebi” in med “fenomenalnim pojmovanjem”, med “doktrino razodevanja fenomenalnega izkustva barve” in “doktrino razodevanja barve kot takšne”. Torej med teorijo zaznave in teorijo fizike v relaciji do fenomena barve.

Skrbinek ugotovi, da se z “eliminativisti ne gre prerekati” in da naj “akceptiramo njihove “reformistične” intencije, ker v principu ne predlagajo nič novega, temveč le kritizirajo vsakršno barvno teorijo ter posredno kažejo, da nobena od njih ni splošno veljavna. Relacionalisti pa dajejo pobudo za neko splošno barvno teorijo, ki naj ne bi bila strogo antropocentrična. Funkcionalisti v tretji smeri trdijo, da je barva vizualna lastnost, ki igra vlogo v relaciji do vizualne zavesti in se hkrati manifestira v objektih, a se nam vendarle ne “razodeva” v našem izkustvu zaradi kakovosti le-tega.

Andrej Skrbinek

ANDREJ SKRBINEK: RAZMIŠLJANJA O LIKOVNEM JEZIKU OB RISBI IN KIPU

datoteka: S-00-risba_in-kip-ask.pdf
sistemski datum: 25 Sep 2020 at 19:03

Andrej Skrbinek v besedilu “Razmišljanja o likovnem jeziku ob risbi in kipu” postavi tezo, da je možno “definirati likovni jezik” ali “likovni notacijski sistem” s pomočjo filozofije in notacijske teorije ob “pravilni definiciji *likovno teoretskih predikatov*, s področja znanstvene vede *likovne teorije*” tezo v besedilu le “skicira in pokaže možno smer njenega dokazovanja.”

Za risbo in kip kot celoti ugotovi, da ne predstavljata “znakov” znotraj likovnega notacijskega sistema in presodi, da se teorija notacije trenutno napačno aplicira na likovna dela, da jo je potrebno pravilno uporabiti tako, da v notacijski teoriji uporabimo sestavne dele likovnih del iz likovne teorije. V

besedilu predlaga sestavo likovne logografije ali "abecede" iz 36. znakov, ter za risbo predlaga minimalni nabor sedmih znakov. Poleg tega predlaga, da moramo iz likovnih del identificirati likovne "moneme" t.j. besede in stavke likovnega jezika, ki jih je treba logično urediti v likovni slovar ali "lokabular" po zaporedju že predlagane logografije. Trdi, da je v "likovnem jeziku" mogoče najti logične junktorje "negacijo", "in" ter "ali", ki v stavčni logiki predstavljajo popoln sistem in jih je, tako Skrbinek, "mogoče prevesti v boolovo algebro" in je z njimi "mogoče opravljati logične operacije s strojno opremo." Za vsakega od junktorjev v grobem navede primere iz umetnostne zgodovine, ki jih pa jih ne eksplicira, prizna pa, da manjka logično utemeljenemu likovnemu jeziku naslednje: metalogična junktorja 'pravilno' in 'nepravilno', klasifikacija likovnega ortojezika in likovnega parajezika.

Umetnikom priporoča, da se posvetijo praktični estetiki, saj so v ustvarjanju lahko popolnoma avtonomni in da je razlikovanje logike od mita "pedsodek" platonizma in z njim povezanega humanizma ter problem bifurkacije znanosti že od antike naprej.

SPONZORJI IN DONATORJI

Mestna občina Maribor



Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov



Optima d. o. o.



SŽ-Projektivno podjetje Ljubljana d. d.



Zavarovalnica Sava, d. d.



Dravske elektrarne Maribor, d. o. o.



M-plus d. o. o.



Tenovis d. o. o.



Florjančič tisk d. o. o.



