



UMETNOSTNA KRONIKA

38 • 2013

UMETNOSTNA KRONIKA 38/2013

UVODNIK

Barbara Murovec
Politkomisarska lekcija o stanju v stroki ali kako norešiti gradove 1



RAZPRAVE

Primož Lampič
Nekateri vidiki fenomena Junij in Mednarodne likovne zbirke Junij. Drugi del 3

Nadja Gnamuš
Ideologija konteksta. Umetnost znotraj teksta 20

RECENZIJE

Marjeta Ciglenečki
O svetlobi in senci 32

RAZSTAVE

Tina Košak
Grajska galerija. Slikarski mojstri od 16. do 18. stoletja. Pokrajinski muzej Ptuj Ormož, ptujski grad, stalna razstava 41



SPOMENIŠKA (NE)VARNOST

Damjan Prelovšek
Slovenski gradovi 46

KOLEDAR RAZSTAV

Marec-junij 2013 51

POLITKOMISARSKA LEKCIJA O STANJU V STROKI ALI KAKO NEREŠITI GRADOVE

Šestega februarja 2013 se je v organizaciji Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva (SUZD) v ljubljanskem Mestnem muzeju odvijala novinarska konferenca z naslovom Obvestilo Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva o nasilnem porušenju renesančnega stavbnega krila dvorca Ravno polje in o ropanju, uničevanju, zanemarjanju in naglem propadanju nekaterih najpomembnejših spomenikov grajske dediščine v Sloveniji v zadnjem času. Dr. Eva Sapač, umetnostna zgodovinarica – konservatorica na Zavodu za varstvo kulturne dediščine Slovenije (ZVKDS, Območna enota Maribor), in dr. Igor Sapač, arhitekt, umetnostni zgodovinar in predvsem predan kastelolog, sta predstavila izjemno zaskrbljujoče stanje, v katerem je veliko število slovenskih gradov. Zanimljivo je, da na spletni strani SUZD-a v rubriki Arhiv (čepprav gre za predzadnje obvestilo!) še lahko najdete pdf z gradivom za novinarje, v katerem je na 33 straneh več kot zgovorna fotodokumentacija o nekaterih gradovih oziroma večinoma razkošnih dvorcih, ki so skozi različne »usode«, od katerih je ena težje dojemljiva od druge, postali ruševine ali pa jim to preti. Ne gre le za tiste, ki so bili uničeni med drugo svetovno vojno in po njej, temveč predvsem za tiste, ki so zdržali do konca osemdesetih let 20. stoletja. Med navajanjem grozljivih dejstev in gledanjem propadajočih stavb sem se spomnila na ekskurzijo po Sloveniji s štipendisti nemškega Centralnega inštituta za umetnostno zgodovino pred skoraj dvema desetletjema, ko sem kolegom ponosno

razkazovala našo kulturno dediščino in z veseljem poslušala primerjave naših spomenikov s tistimi iz najpomembnejših umetnostnih središč. Tako smo si ogledali tudi slovenski Versailles, ki sta mu dali ključni pečat plemiški družini Sauer in Attems. Čepprav je bil dvorec Dornava tudi za prejšnje generacije konservatorjev in drugih umetnostnih zgodovinarjev prevelik zalogaj, saj te izjemno ambiciozne in kvalitetne priče naše zgodovine nikakor niso znali varovati in revitalizirati, so mu največji udarec zadali šele tako imenovani strokovnjaki, ki še zdaj »vodijo« spomeniško varstvo v Sloveniji. Kolikor se je na hitro dalo, so z dvorcem zaslužili oziroma dali zaslužiti svojim partnerjem in prijateljem, potem so ga prepustili propadanju.

Med ogledom prezentacije in poslušanjem primerov o neustreznem delovanju inšpektoratov za kulturo ter okolje in prostor je postajalo jasno, kako pomembnemu in pogumnemu pričevanju prisostvujemo. Situacija je bila nenavadna, strokovnjaka sta pripovedovala o svojih izkušnjah, tudi nemoči, a hkrati izpričevala veliko zavzetost za stvar. Njun oris stanja smo lahko razumeli tudi kot poziv k spremembam. Vsekakor ni šlo za eno tistih »dobrih praks«, s katerimi nam skušajo prikriti resnico o skrajno bednem stanju na direktoratu in zavodu. Dogodka še zdaleč ne bi mogli primerjati s simpozijem International legal standards for heritage protection in a period of economic recession and tools for safeguarding protection standards, na katerem namerava, kot bi

smeli domnevati po spletni najavi, ZVKDS v sodelovanju z ICOMOS-om predstaviti slovensko zakonodajo z njeno edinstveno uničevalno prakso in post festum dokazovati, da ima zanj mednarodno podporo.

V Mestnem muzeju se je v prvem delu govorilo predvsem o vsebini in stanju, ki ga je treba spremeniti. Skoraj bi lahko pomislili, da se utegne zgoditi čudež in bo prišlo do preobrata, ki bo prinesel reševanje spomenikov, in da bodo čisto prvi na vrsti gradovi. Stroka, kolikor je je še ostalo, bo stopila skupaj, na ZVKDS-ju in direktoratu pa ne bodo več služili investitorjem in drugim nevestnežem, temveč bodo podprli varovanje dediščine.

A nekaj je vendarle dalo slutiti, da čisto tam le še nismo. Na novinarski konferenci ni bilo nikogar od tistih, ki bi morali (vsaj po svoji službeni dolžnosti) doživeti razsvetljenje in začeti delovati v dobro spomenikov. Predstavljena dejstva pa so metala črno senco na pod reflektorje postavljeno PR kampanjo vodstev ZVKDS-ja in direktorata, ki se v jubilejnem letu na vse kriplje trudita v medijih in posledično v glavah Slovencev in širnega sveta ustvariti podobo uspešne, strokovne, za našo dediščino zavzete službe in še vsega drugega, česar popolno nasprotje sta.

Po uvodnem delu, ki ostaja zgodovinsko pomemben, naj bi se odprla diskusija. A takrat smo dobili lekcijo, ki ni več dopuščala dvomov, predvsem pa ne upanja. Bila je zelo jasna, skoraj bi jo lahko skupaj z Arendtovo označili za banalno: v stroki je vse v redu in v javnosti pač ni vsakomur dovoljeno opozarjati na konkretne napake.

Potem ko je bila dr. Prelovšku odvzeta beseda, sem zapustila dvorano. O nadaljnjih strategijah, kako narešiti slovenske gradove, zato ne morem poročati.

Lahko le ugotavljam. Z obstoječim umetnostnozgodovinskim oziroma spomeniškovarstvenim vodstvenim kadrom (inšpektorji, direktorji in predsedniki) in zakoni, ki so napisani za lažje

uničevanje spomenikov, na eni strani in zgolj z individualnim strokovnim angažmajem na drugi za nadaljevanje uničevanja sploh ne bi rabili na ljubljanskega župana »čustveno«
navazanega novega ministra. Res je, da bi ta znal biti v dodatno pomoč, saj postane, ko prevzame resor za kulturo Pozitivna Slovenija, uničevanje vsega vitalnega in tradicionalnega temeljno poslanstvo, četudi se skuša prikazati zgolj kot kolateralna škoda gradbenih poslov, vendar ji pri tem Slovenska demokratka stranka že dalj časa resno konkurira. Kje je pri tem stroka? Navzven se rado manipulira z neenotnostjo in pozablja, da ima stroka svojo metodologijo in da taista stroka deluje tudi v drugih evropskih državah, kjer strokovnost ni izenačena s službenjem političnim in kapitalskim interesom. Da ima torej tudi slovenska umetnostna zgodovina svoj primerjalni kontekst, ki bo, če ne prej, s časovne distance razkril njeno pravo vrednost. In zaenkrat kaže, da bo le peščica posameznikov zmožna prestatati umetnostnozgodovinsko sodbo, vsi drugi pa bodo del neke politično-ideološko-korupcijske zgodbe. Pri vsem skupaj pa bo za izgubljeno kulturno dediščino, ki bi jo bilo ob »normalni«
stroki samoumevno varovati in ohranjati, bolj ali manj vseeno, da ni šlo za brezbržnost in pomanjkanje denarja, temveč za globoko nerazumevanje in neznanje, za pokvarjenost in pohlep, za sistematično uničevanje. In kaj bomo naredili umetnostni zgodovinarji pred zgodovinsko sodbo? Nekateri bodo zagotovo še naprej trepetali za svoje položaje in tisti, ki so dovolj blizu korita, še naprej tiščali rilce vanj. Bo drugim uspelo spremeniti prevladujočo prakso, se upreti in postaviti spomeniško varstvo na zdrave temelje? Preizkusnih kamnov je ogromno. Poleg gradov so (iz ljubljanske perspektive) trenutno najbolj izpostavljeni tržnica, Plečnikov stadion in cerkev sv. Mihaela na Barju.

Barbara Murovec

PRIMOŽ LAMPIČ

NEKATERI VIDIKI FENOMENA JUNIJ IN MEDNARODNE LIKOVNE ZBIRKE JUNIJ

DRUGI DEL

O fotografiji na razstavah Grupe Junij in v Mednarodni likovni zbirki Junij (MLZJ)

Fotografija in z njo povezane mešane tehnike so že na prvih mednarodnih razstavah junijcev igrale pomembno vlogo. Tako je v katalogu iz leta 1977 med zvrstmi zanimiva za skoraj polovico od petintrideset sodelujočih avtorjev in med reprodukcijami so nekatera kakovostna dela, ki napovedujejo strukturiranost MLZJ, a žal pozneje niso postala del zbirke. Take so denimo podobe že v prvem delu članka omenjenih Kjartana Slettemarka, Romana Cieslewicza in Christiana Vogta.¹

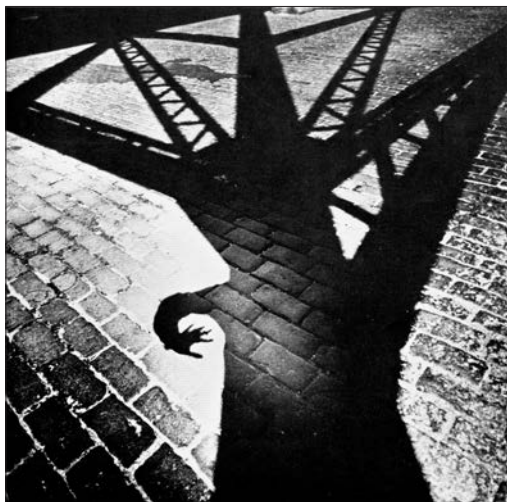
Katalog naslednje velike razstave iz leta 1978 je imel nekoliko bolj pregledno strukturo, čeprav reproduciranih fotografij žal ni bilo mogoče več povsem zanesljivo povezati z naslovi del, ki so bila dejansko razstavljeni. Kuratorja Stane Jagodič in Peter Krečič sta posamezne artefakte razvrstila delno po zvrstnem, delno po konceptualnem načelu: ločeno so predstavljeni karikatura, fotografski vidiki, konceptualistični vidiki, konstruktivistični prijemi (kot likovne in barvne raziskave), grafični vidiki – avtorske poteze, prostorski in kiparski vidiki ter soočenja z zgodovino.² Fotografski del je najobsežnejši, saj v njem sodeluje kar 62 ustvarjalcev od skupno 135. K njim moramo po izrazitem naslonu na fotografijo prišteti še nekaj avtorjev iz segmenta, posvečenega soočenjem z zgodovino. Fotografski del je sicer notranje še podrobneje strukturiran na teme: fantastika, prostor – okolje; figura – predmet in raziskava medija – koncepti, pri čemer meje med njimi v katalogu niso vidno postavljene. Med tujimi fotografi in drugimi ustvarjalci, ki so pri svojem delu tako ali drugače uporabljali fotografijo, a svojih del pozneje niso prispevali v MLZJ, moramo vsekakor omeniti nekaj oseb, ki so s svojim ustvarjalnim pristopom prispevale h kar najširši konceptualni platformi projekta Junij. Ameriški fotograf Arthur Tress je že z zgodnjimi posnetki pokazal nagnjenje do bizarnega in fantastičnega, ki ga bo zaposlovalo tudi pozneje (repr. 1).³ V kontekst fantastične poetike sodijo tudi mešane tehnike nizozemskega fotografa Robba Casimirja Alexandra Buitenmana (roj. 1948; repr. 2).⁴ Švicarski fotograf in videast

¹ Gl. Primož LAMPIČ, Nekateri vidiki fenomena Junij in Mednarodne likovne zbirke Junij. Prvi del, *Umetnostna kronika*, 37, 2012, str. 6–8.

² *Junij '78* (ur. Peter Krečič, Stane Jagodič), Arhitekturni muzej, Ljubljana 1978, na več mestih.

³ *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 72–73; prim. domačo spletno stran Arthurja Tressa: <http://www.arthurtress.com/#mi=1&pt=0&pi=2&p=-1&a=0&at=0/> (stanje 20. 11. 2012).

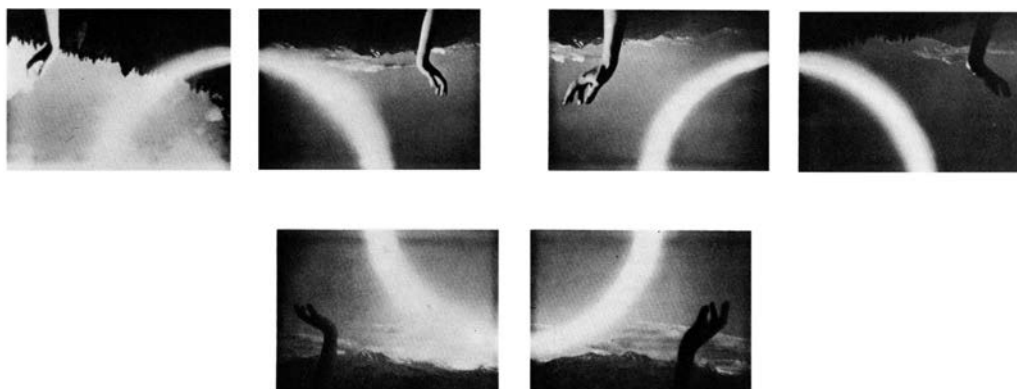
⁴ *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 180–181.



1. Arthur Tress: *Senca*, 1978 ali prej, črno-bela fotografija (reprodukcija po: *Junij '78*, Ljubljana 1978)



2. Robb Casimir Alexander Buitenman, naslov neznan, 1977, mešana tehnika, šest del (reprodukcija po: *Junij '78*, Ljubljana 1978)

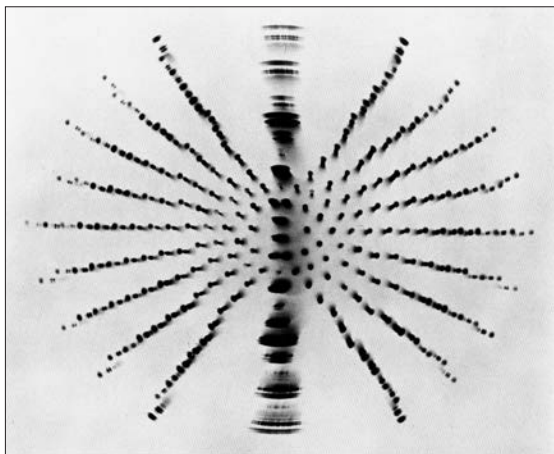


3. Gérard Minkoff, naslov neznan, ok. 1977, barvne fotografije, fotoinstalacija (reprodukcija po: *Junij '78*, Ljubljana 1978)

Gérard Minkoff (1937–2009) je z multiplikacijo fotografij ustvaril dinamičen linearni zapis in hkrati v zaporedje podob vnesel iluzijo ritma in gibanja (repr. 3).⁵ Filmski moment zasledimo tudi v zaporedju posnetkov španskega fotografa Perea Formiguera, roj. 1952,⁶ le da je tu v funkciji podajanja komajda slutene, a morda usodne intimne zgodbe. Problematiko elementarnega

⁵ *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 124–125; prim. Gérard Minkoff, <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/287ebc9c-85e0-11de-97be-dac2b8c7acc1|0#.UKzPlmfVntk/>, Ženeva: *Les Temps* (stanje 21. 11. 2012).

⁶ *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 134–135 (kat.); prim. domačo spletno stran Perea Formiguera, <http://www.pereformiguera.com/photographer/biography/biography.html/>, Barcelona (stanje 21. 11. 2012).



4. Petar Dabac: »COL GK3«, 1975, barvni fotogram (reprodukcija po: *Junij '78*, Ljubljana 1978)



5. Ugo Mulas: *Končna »Overovitev«*, 1971–72 (reprodukcija po: *Junij '78*, Ljubljana 1978)

fotografskega materializma je v okviru koncepta t. i. subjektivne fotografije v barvni tehniki obudil hrvaški fotograf Petar Dabac (roj. 1942; repr. 4).⁷

Iz razmeroma močne italijanske ekipe moramo omeniti Emilia Vedovo (1919–2006), Fabrizia Plessija (roj. 1940) in Uga Mulasa (1928–1973). Slovenski prostor se je z delom Vedove (1919–2006), ki je eden najpomembnejših italijanskih povojnih umetnikov avantgardistov, neposredno seznanil na več grafičnih bienalah od leta 1968 naprej.⁸ Na razstavi *Junij* leta 1978 se je predstavil z velikoformatnimi kolaži in mešani tehnikami s protivojno vsebino, ki so bili v konceptualnem smislu blizu dadaističnim fotokolažem, v formalnem pa do neke mere Rauchenbergovim grafikam iz šestdesetih let.⁹ Plessi je prispeval fotografsko dokumentacijo o konceptualističnih posegih v naravne in umetne materiale ter v okolje in s tem obudil spomin na povezave med slovenskimi in italijanskimi konceptualisti.¹⁰ Mulas pa je kot postkonceptualistični fotograf opozoril nase s svojimi metafotografskimi raziskavami (repr. 5).¹¹

Med slovenskimi fotografi, ki se pozneje tudi niso pridružili donaciji, so se tedaj z izstopajočimi prispevki predstavili Dragan Arrigler (roj. 1948) s svojo pronicljivo vizualno senzibilnostjo za minljivo in naključno,¹² Milan Orožen Adamič (roj. 1946) s prenosom podob podvodnega

⁷ *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 188–189.

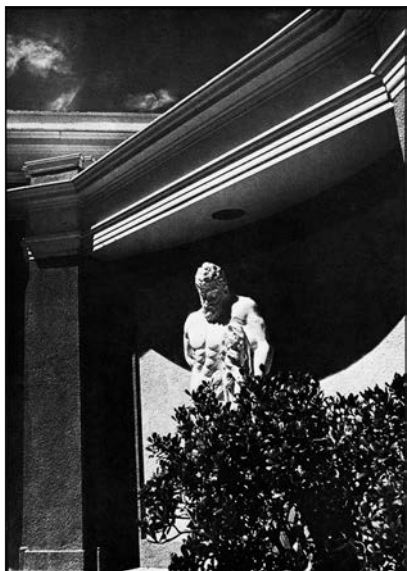
⁸ Prim. <http://www.fondazionevedova.org/en/>, Benetke: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova (stanje 21. 11. 2012).

⁹ *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 154–155.

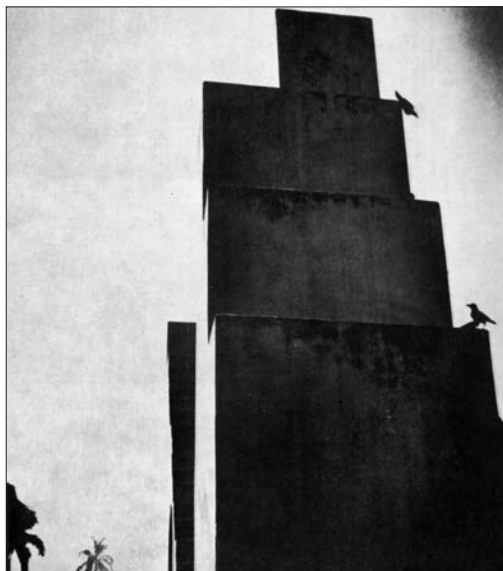
¹⁰ *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 138–139; prim. Fabrizio Plessi, http://www.berengo.com/?visible_cont=&id_pagina=87&Lang=_2&contacts-&-staff.html, Benetke–Murano: Berengo Studio/ (stanje 21. 11. 2012).

¹¹ *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 186–187.

¹² *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 108–109.



6. Luuk Huiskes, naslov neznan, 1980 ali prej, črno-bela fotografija (reprodukcija po: *Junij '80*, Ljubljana 1980)



7. Max Pam, naslov neznan, 1980 ali prej, črno-bela fotografije (reprodukcija po: *Junij '80*, Ljubljana 1980)

sveta v svet vizualnega¹³ in Jože Pogačnik (roj. 1932), filmski režiser, s sintezo postkonceptualistične instalacije, filma in mirujočega posnetka.¹⁴

Razstava Grupe Junij z gosti leta 1980 je bila, kot smo že omenili, posvečena metafiziki in Giorgiu de Chiricu. Tudi koncept te razstave in kataloga je zasnoval Stane Jagodič. Glede na to, da se, tako vsaj kažejo reprodukcije, glavnina v katalogu zastopanih del tako ali drugače ukvarja s človeško figuro in obličjem, je očitno, da je Jagodič metafiziko pojmoval kot izrazito antropološko dimenzijo, ne pa morda navezano na abstraktne kozmične strukture. Odločilen vpliv na izbor je imela de Chiricova figuralika, čeprav gre pri njem za odtujeno, ohlajeno, skratka komajda še človeško prisotnost. V katalogu žal ni seznama del, a že na prvi pogled je bil fotografski delež tudi tokrat znaten, približno dvotretjinski, drugo so bile predvsem risbe in nekaj grafik.

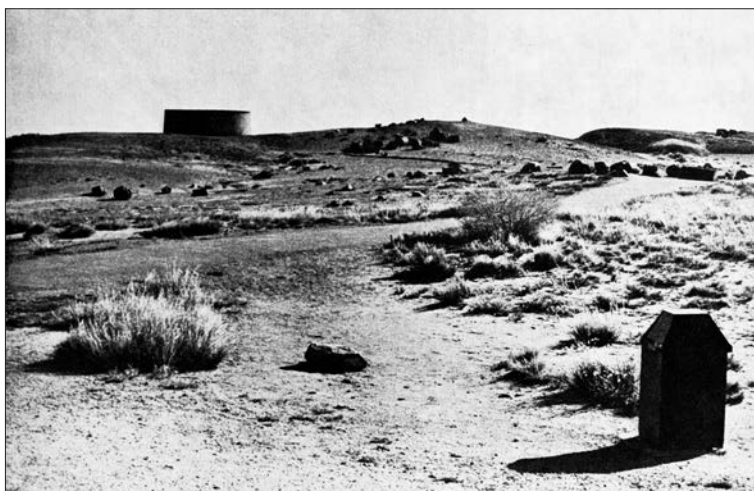
Večina sodelujočih fotografov je v MLZJ zastopana, od izostalih naj omenim dela Nizozemca Luuka Huiskesa (roj. 1950; repr. 6)¹⁵ in Španca Tonyja Catanya, roj. 1942, kjer je opazen vpliv de Chiricovega slikarstva, poleg njiju pa je še cela vrsta fotografov na posnetke ujela kiparska ali druga umetniška dela. Očarljivi so, denimo, tudi zapisi na freske ujetih sončnih lis znamenitega italijanskega arhitekturnega in krajinskega fotografa Luigija Ghirrija (1943–2009). Pojav moramo interpretirati v okviru citatomanije (citiranja umetniških del drugih ustvarjalcev), ki je bila v času, ko je bil postmodernizem krilatica dneva, splošno uveljavljen ustvarjalni princip. Presežek

¹³ *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 110–111.

¹⁴ *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 122–123.

¹⁵ *Grupa Junij '80. Prisotnost metafizike/Metaphysical Presence* (ur. Stane Jagodič), Ljubljana 1980, str. 16–17.

8. Bernard Plossu,
naslov neznan,
1980 ali prej,
črno-bela fotografije
(reprodukcija po:
Junij '80, Ljubljana 1980)



med drugim najdemo še v nadrealističnem suspenzu v delih avstralskega fotografa Maxa Pama (roj. 1949; repr. 7)¹⁶ in Francoza Bernarda Plossua (roj. 1945; repr. 8).¹⁷

Omeniti moramo še, da je katalogu iz leta 1980, tj. ob desetletnici delovanje Grupe Junij, dodan obsežen zgodovinski del. Zanj je Peter Krečič prispeval kronologijo junijcev kot skupine in vsakega člana posebej,¹⁸ sledijo sklopi reprodukcij del, nekakšna mala retrospektiva, posvečena nekaterim slovenskim umetnikom iz časa pred ustanovitvijo skupine, vsem stalnim članom Grupe Junij po letu 1970 ter gostom razstav 1977 in 1978. Priloženi sta tudi foto- in druga dokumentacija o delovanju ter bibliografija odzivov v javnosti. Skupina je predvsem s pomočjo iniciativnega Jagodiča začela torej skrbeti tudi za ustrezno podobo v strokovni javnosti in za zgodovinenje svojega dela.

Ker nima tako obsežnega zgodovinskega dodatka kot navedeni katalog – dodan je le seznam prejšnjih razstav in sodelujočih umetnikov –, je katalog razstave iz leta 1982 skoraj za tretjino tanjši od predhodnega, čeprav je sodelovalo več, tj. 82 ustvarjalk in ustvarjalcev. Fotografija je po zastopanosti med likovnimi zvrstmi znova v premoči. Predstavnike satirične risbe smo že omenili, med deli fotografov, ki se pozneje ne bodo pridružili MLZJ, pa velja omeniti hiperrealistične posnetke avstrijskega podeželja graškega fotografa Manfreda Willmanna (repr. 9),¹⁹ nadrealistično

¹⁶ *Grupa Junij '80* 1980 (op. 15), str. 40–41; prim. Max Pam: Photography, <http://www.americanaustralian.org/attachments/wysiwyg/15271/MaxPamBio.pdf>, American Australian Association, New York (stanje 29. 11. 2012).

¹⁷ *Grupa Junij '80* 1980 (op. 15), str. 50–51; prim. Bernard Plossu, http://www.galeriecameraobscura.fr/artistes/plossu/artist_main_index.html/, Galerie Camera Obscura, Pariz (stanje 29. 11. 2012).

¹⁸ Peter KREČIČ, Delovanje skupine Junij od ustanovitve do danes (1970–1980), *Grupa Junij '80* 1980 (op. 15), str. 147–149; Peter KREČIČ, Likovno delovanje posameznih članov Grupe Junij pred in po ustanovitvi, *Grupa Junij '80* 1980 (op. 15), str. 152–153.

¹⁹ *Junij 82* (ur. Stane Jagodič), Moderna galerija, Ljubljana 1982, str. 28.



9. Manfred Willmann, naslov neznan, 1982 ali prej, barvna fotografija (reprodukcija po: *Junij 82*, Ljubljana 1982)



10. Paul De Nooier, naslov neznan, 1982 ali prej, črno-bela fotografija (reprodukcija po: *Junij 82*, Ljubljana 1982)



11. Shigeru Taniguchi, naslov neznan, 1982 ali prej, črno-bela fotografija (reprodukcija po: *Junij 82*, Ljubljana 1982)



12. Zmago Jeraj: *Halde, Šlezija*, 1976, črno-bela fotografija, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana

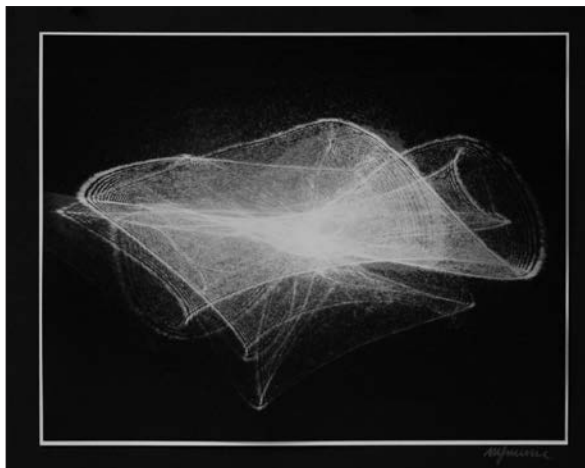
obarvan trenutni posnetek Nizozemca Paula de Nooijera (repr. 10)²⁰ in v ekspresijo nadgrajeno metafotografijo Japonca Shigeruja Taniguchija (repr. 11).²¹

²⁰ *Junij 82* 1982 (op. 19), str. 40; prim. Paul de Nooier, http://archive.mocp.org/collections/permanent/de_nooijer_paul.php/, Museum of Contemporary Photography, Chicago; <http://www.denooijer.org/> (stanje 29. 11. 2012).

²¹ *Junij 82* 1982 (op. 19), str. 61.



13. Floris M. Neusüss: *Prisluhniti*, 1984, fotogram, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana



14. Marjan Smerke: *Laserogram (I)*, 1980, barvni laserogram, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana

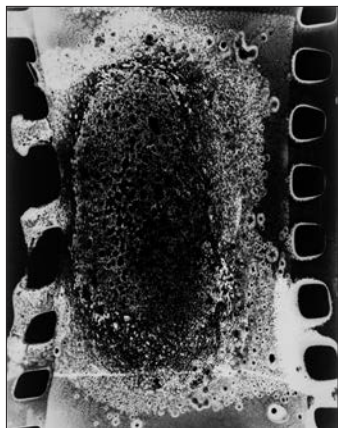
Kot rečeno, je bila konceptualna širina MLZJ začrtana na razstavih junijcev že v sedemdesetih in v začetku osemdesetih let. Ko je bila zbirka z donacijami v tedanjem obsegu leta 1985 formirana, je njen fotografski del že takrat predstavljal še danes najboljši in najobširnejši pregled evropske fotografske tvornosti iz sedemdesetih in iz prve polovice osemdesetih let, ki ga hranijo slovenske javne zbirke, navdušil pa je tudi mednarodno publiko.²² S fotografijo nastopa več kot 90 avtorjev in avtoric s skupno, če vštejemo tudi s fotografijo mešane druge tehnike in fotogeno grafiko, več kot 1100 deli, kar pomeni prek 90 % vseh del.

Na tem mestu ne moremo podrobno poimensko obravnavati vsake avtorice in vsakega avtorja, vsekakor pa lahko rečemo, da so njihovi pristopi k fotografiji zelo različni, zelo osebni. Idejna in slogovna pluralnost junijcev in njihovih gostov je našla neposreden vizualni izraz tudi tu, vendar pa ena poteza družijo prav vse: podoba, zaradi katere so fotografijo ob izumu občudovali njeni pionirji in publika; podobo, mehanično zajeto neposredno iz vidne stvarnosti in kot tako kar najbliže človekovi vidni izkušnji, razumejo le kot izhodišče, nikakor pa ne kot končni izdelek. Primerni vtis golega očesa vsakokrat preverja in spreminja ustvarjalčeva volja kot fantazijsko in idejnotvorno orodje ter tako »surovi« stvarnosti in njenemu neposrednemu fotografskemu odsevu šele določi kontekst in ga osmisli.

Komplikacije, ki so jih ustvarjalci v ta namen uvedli v kader, so mnogovrstne. V ontološki in reduktivni strasti so posamezni avtorji minimalizirali objekt snemanja, npr. Zmago Jeraj (repr. 12),²³ se lotili celo njegove dematerializacije in se osredotočili na svetlobno-kemične temelje

²² Na mednarodni prireditvi *Mois de la Photo* v Parizu leta 1988 je fotografski del MLZJ v izboru dr. Leva Menašaja dobil nagrado za najboljšo razstavo celotne prireditve; gl. *Sélection de photo de la Collection International Junij*, Centre Culturel Yougoslave, Paris 1988, str. 3 (avtor besedila Lev Menaše).

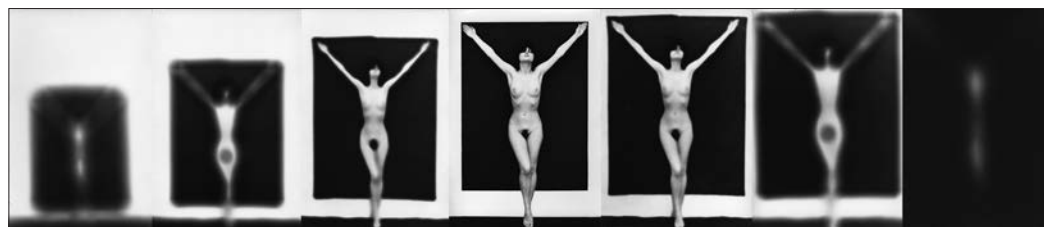
²³ Gl. repr. 12.



15. Max Migliori: *Intervencija št. 957*, 1978, barvna fotografija, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana



16. Vytas Liudkevičius: *XXX*, 1983, fotokolaž, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana

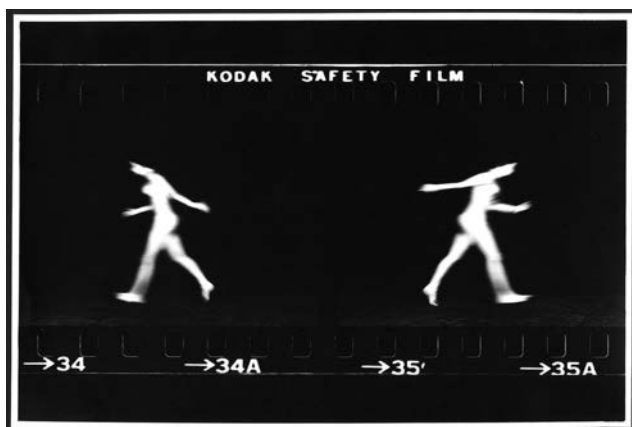


17. Tibor Somogyi-Varga: *Nastajanje-izginjaje*, 1982, instalacija osmih črno-belih fotografij, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana

medija, kakor denimo znameniti belgijski fotograf Pierre Cordier (roj. 1933), Peter Kocjančič (1895–1986), Floris M. Neusüss (roj. 1937; repr. 13) in Marjan Smerke (roj. 1932; repr. 14), in s tem poudarili snovnost fotografije kot umetnostnega artefakta.

Drugi, ki so še ostali v okviru spoznavnega motiva, so v precep vzeli medij sam po sebi. Z metafotografsko analizo so se dotaknili vprašanj nastanka in materializacije temelja fotografske slike, tako:

- njenega nosilca avtorji, kot so Miroslav Zdovc (1929–2009), ki je posnel Jakova Brdarja (roj. 1949) pri njegovem kiparskem delu, Heribert Burkert (roj. 1935), turški ustvarjalec Ahmet Ö. Gezgin (roj. 1948), nemški umetnik Hawoli (roj. 1935), Peter Kosmač (roj. 1956), italijanski ustvarjalec Max Migliori (roj. 1952; repr. 15) in Alenka Vidrgar (roj. 1958);
- osvetljevanja, npr. Milena Braniselj (roj. 1951) in litvanski fotograf Vytas Liudkevičius (roj. 1961; repr. 16);
- ostrenja, npr. vojvodinski fotograf Tibor Somogyi - Varga (roj. 1954; repr. 17) in znova Ahment Ö. Gezgin;



18. Rafael Navarro: *Diptih (I)*, 1980–81, črno-bela fotografija, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana



19. Enver Kaljanac: *Multiplicirana fotografija (I)*, tonirana črno-bela fotografija, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana

- kadriranja, npr. Anglež John Butler (roj. 1949), Rafael Navarro (roj. 1940; repr. 18) ter znova Pierre Cordier in Floris M. Neusüss;
- v okviru testiranja novih barvnih fotokopirnih postopkov se je analize nastajanja podobe lotila ameriška umetnica Vernita Nemeč (roj. 1942).

Tretji, delujoči v tem duhu, so vzeli v precep elementarne vizualne predpostavke nastanka fotografije in problematizirali njeno izdelavo, denimo Lado Jakša (roj. 1947) in Branko Lenart (roj. 1948), ali postavitev in definicijo objekta, denimo Tone Demšar (1946–1997), Enver Kaljanac (roj. 1944; repr. 19) in Igor Modic (roj. 1958). Pri tem posebno skupino predstavljajo avtorji, katerim je bil primarni cilj oblikovanje ambienta v naravi ali v interjerju, zato so fotografije najprej dokumenti procesa postavljanja, šele drugotno predstavljajo tudi izhodišče za vživljanje in interpretativni napor, med njimi so zlasti Christo (roj. 1935) s sodelavci, Richard Long (roj. 1935), Nils-Udo (roj. 1937; repr. 20) in Marina Piatti (roj. 1945). Draganu Mojoviću (roj. 1942)



20. Nils-Udo: *Gnezdo*, 1978, črno-bela fotografije, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana

21. Christian Vogt: iz serije *Miza*, črno-bela fotografija, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana

so posnetki skrbno izbranega krajinskega izseka služili kot prizorišče performansa oziroma shematizirane umetniške akcije, tako nastale podobe pa kot fizične podlage za naknadne geometrijske ročne posege.

Večina avtorjev in avtoric se je vendarle naslonila na pričevalni potencial fotografije, le da so podobe s prirejanjem objekta posnetka, v procesu večkratne ekspozicije, s fotokolažnimi ali fotomontažnimi postopki ter z drugimi ročnimi posegi nadgradili do zvrstne, vizualne in pomenke večplastnosti. Njihova sporočila so različno intonirana: od intimističnih zapisov pri Arnoldu Hendersonu (roj. 1938) in Christianu Vogtu (roj. 1948; repr. 21) prek domišljjsko spremenjene in izrazito osebne figuralike, kjer pomembno vlogo spet igra domišljija in ki jo v pomanjkanju boljših opredelitev označimo kot »fantazijska«, »ekspresionistična« in/ali »nadrealistična«. V ta sklop uvrstimo dela Violete Bubelyte (roj. 1956), Vitaliya Butyrina (roj. 1947), Marjana Dobovška (roj. 1953), Božidarja Dolenca (1950–2008), Franca Fontane (roj. 1933), Joana Fontcuberte (roj. 1955), Marka Gosarja (roj. 1953), Martina Hruške (roj. 1948), Serga Lutensa (roj. 1942), Gorana Malića (roj. 1947), Marka Modica (roj. 1958), Annegret Soltau (roj. 1946), Virgilijusa Šonte (roj. 1952), Viktorja Trublenkova (roj. 1955), Biljane Unkovske (roj. 1952), Metke Vergnion (roj. 1947), Tommya Wiberga (roj. 1945), Petra Zhoža (roj. 1948) in Cveta Zlateta (roj. 1955). Omenimo naj še podobe z jasno razpoznavnim tehnohumanističnim oz. tehnovitalističnim sporočilom Mirka Lovrića (roj. 1935) in Staneta Jagodiča (roj. 1943). V tekstu smo se tokrat lahko dotaknili samo nekaterih vidikov in sporočilnih plasti podob, seveda pa se predvsem tam, kjer se v kadru pojavi figura, sprožajo asociacijski procesi, ki morejo usmeriti interpretacijski tok v povsem nepredvidljive smeri.

Če v luči vseh zgornjih opredelitev pregledamo samo fotografski del zbirke, lahko povzame-mo, da se njen konceptualni lok pne od izhodišča, tj. modernistično-avantgardistične baze, torej od formalizma, visokotehnološke podobe in subjektivne fotografije, prek nadrealistične figura-like, minimalizma, dokumentov različnih konceptualističnih, landartističnih in performativnih

praks in metafizijske analize do izteka v postmodernistično senzibilnost, ki se nakazuje v ponovnem uveljavljanju domišljije kot ustvarjalnega načela ter v zametkih nove figuraličnosti.

Fotogena grafika²⁴ in mešane tehnike

V manifestativnem besedilu v katalogu iz leta 1978 je Stane Jagodič napovedal usmeritve prihodnje razstave (ki so jo junijci postavili v tedanjem Likovnem razstavišču Rihard Jakopič v Ljubljani leta 1980) in med drugim zapisal: »Bistveni poudarek naj bi bil predvsem na fotografiji, satirični grafiki in na figuralnih plastičnih-prostorskih rešitvah.«²⁵ Medtem ko bomo slednje v tem kontekstu pustili nekoliko ob strani, ker, kot omenjeno, predstavlja manjšino tudi v MLZJ, satirična dela, predvsem risbe in fotografijo, pa smo do neke mere že obdelali, naj tu nekaj besed namenimo mešanim tehnikam in fotogeni grafiki; zlasti slednja se iz kataloga v katalog pojavlja v vse večjem številu.

V okviru tovrstne rabe fotografije lahko zasledimo vsaj tri pristope. Najprej so tu avtorji, ki so fotopostopek uporabili zato, da bi že izdelane fotografije ali fotomontaže v celoti prevedli v grafiko in jih na ta način multiplicirali. S tem so jih po eni strani umetnostno nobilitirali, po drugi pa zlasti fotomontaže in fotokolaže, ki so v izvorniku unikatni, napravili dostopne širšemu krogu kupcev. V tem kontekstu naj omenimo Christa, ki je s prodajo visokonakladnih ofsetnih reprodukcij dokumentov svojih landartističnih posegov financiral svoje prihodnje objekte, Staneta Jagodiča, Zmaga Jeraja in Nils-Uda. Prodaja tovrstnih grafik je v nekem obdobju marsikateremu umetniku pomenila pomemben vir dohodkov.

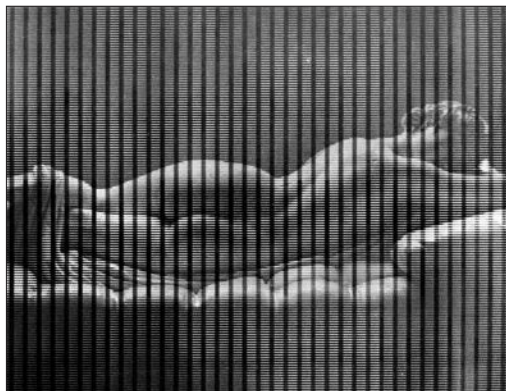
Drugi avtorji so posamezne fotografije ali dele fotografij s fotografičnim postopkom prenesli na grafične liste kot sicer iz konteksta iztrgan citat, ki pa je kot drobec stvarnosti celotno podobo trdno pripenjal na vidno realnost. Tretja strategija dopušča fotografiji več prostora. Posegi avtorjev so minimalni, podobe zaživijo od fotografskega verizma ločeno življenje predvsem zaradi »šuma«, ki ga povzroča uporabljen grafični postopek.

Prva, še zelo redka tovrstna dela opazimo že v katalogu Grupe Junij leta 1977, denimo barvne sitotiske Petra Vernika (roj. 1944). Naslednje leto jih je bilo že več in urednika sta jih seveda uvrstila h grafikam, nekaj pa tudi pod poglavje, posvečeno t. i. soočenjem z zgodovino, torej poskusom citiranja, recikliranja in drugim postmodernističnim prijemom. Med njimi so se junijskemu konceptu združevanja organskih form in tehnicističnih struktur najbolj približale serigrafije japonskega likovnika Tatsuya Matsumota (roj. 1952; repr. 22).²⁶ V grafiki je izrazil spoštovanje do historične skulpture kot dela umetnostne dediščine ter podobo hkrati subtilno, z minimalnim posegom v duhu junijske tehnopoetike še nadgradil.

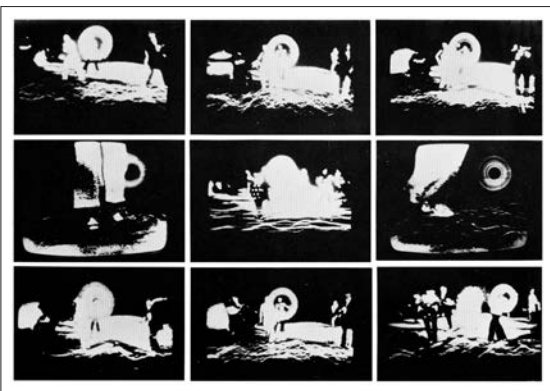
²⁴ Fotogena grafika je sintagma, ki se v slovenskem prostoru do sedaj ni uporabljala in jo tu poskusno uvajam. Označuje grafične tehnike, ki so tako ali drugače povezane s fotografskim procesom oz. svetločutnimi materiali, tako pri nastanku klišeja, npr. pri raznih oblikah fotograevure, fotositotisku, fotolitografiji, knjigotisku, ofsetnem tisku itn., ali pri tiskanju, npr. pri *cliché verre*.

²⁵ Junij '78 1978 (op. 2), str. 3 (avtor besedila Stane Jagodič).

²⁶ Junij '78 1978 (op. 2), str. 300–301.



22. Tatsuya Matsumoto: ..., 1977, sitotisk (reprodukcija po: *Junij '78*, Ljubljana 1978)



23. Jože Spacal: iz serije *Videotape*, 1978, akvatinta (reprodukcija po: *Junij '78*, Ljubljana 1978)



24. Sofie Bloch, naslov neznan, 1982 ali prej, sitotisk (reprodukcija po: *Junij 82*, Ljubljana 1982)



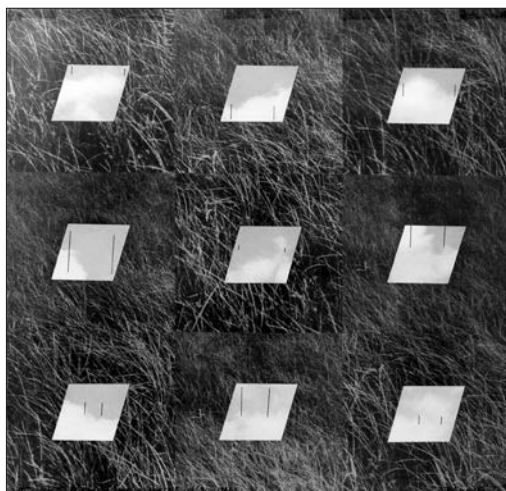
25. Takesada Matsutani: *Objekt-6*, 1973, sitotisk, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana



26. László Hegedüs: *A forma mint tartalom című kép kettévágása*, 1982, sitotisk, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana



27. Wande Mihuleac: *Ekološki projekt XX*, 1979, litografija in ofset, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana



28. Jerzy Trelínski: *Do neba in do zemlje*, 1977, ofset, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana



29. Gabor Attalai: *Duchamp with red-y made curtain in 1975, 1974*, mešana tehnika, MLZJ, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana

Kot primer sinteze tradicionalnih grafičnih tehnik in sodobnih vizualnih sredstev velja med fotogenimi grafikami omeniti še akvatinte Jožeta Spacala (roj. 1939), ki so bile izpeljane s prenosom videoslike na grafično ploščo (repr. 23).²⁷

Kvalitetna je tudi grafična rešitev Francozinje Sofie Bloch (roj. ok. 1940; repr. 24). Na sitotisku je mikroskopski posnetek iz sveta genetike smiselno uporabljen v ekspresivne namene.²⁸

Med grafikami, ki so danes del MLZJ, moramo vsekakor omeniti prek 40 ofsetnih tiskov znamenitega ameriškega umetnika Christa (roj. 1935), ki je z Grupo Junij prvič nastopil prav ob formiranju zbirke leta 1985. Nedvomno gre za največjo zbirko njegovih postproduksijskih del v slovenskem, pa tudi v širšem srednjeevropskem prostoru.

Od drugih pobud opozorimo le na dve, »materialistično« in ekološko. Predstavnika prve sta japonski grafik Takesada Matsutani (roj. 1937; repr. 25)²⁹ in madžarsko-avstralski grafik László Hegedüs (roj. 1920; repr. 26).³⁰

Nadrealne aspekte krajine podajata na svojih tudi dobesedno zelenih grafikah romunsko-francoska umetnica Wanda Mihuleac (roj. 1946; repr. 27) in poljski grafik Jerzy Trelínski (roj. 1940; repr. 28).

²⁷ *Junij '78* 1978 (op. 2), str. 88–89.

²⁸ *Junij 82* 1982 (op. 19), str. 60 (kat.).

²⁹ Prim. http://www.galerierichard.com/bio_artiste.php?lang=en&id=111, Galerie Richard, Paris-New York (stanje 4. 12. 2012).

³⁰ Prim. Laszlo Hegedus, <http://www.daa.org.au/bio/laszlo-hegedus/>, Design & Art Australia Online, Paddington (stanje 4. 12. 2012).



30. Bruno Talpo:
Pour Solidarność
(*Za Solidarnost*), 1983,
mešana tehnika, MLZJ,
Muzej za arhitekturo
in oblikovanje, Ljubljana

Mešane risarske in slikarske tehnike so pogostejše pri satirični risbi, v povezavi s fotografijo, če odštejemo pravkar obdelano fotogeno grafiko, pa so razmeroma redke. Politično angažirani avtorji so raje kot unikatne kolaže uporabljali grafične tehnike, ker so jih lahko razmnožili v več izvodih. Nekaj mikavnih podob je kljub temu nastalo v kolažni in drugih mešanih tehnikah. Preprosta barvna intervencija na v ofsetu tiskan celopostavni fotografski portret Marcela Duchampa ironično namiguje nanj in na njegovo delo ter s svojo rdečo zaveso hkrati na globalno politično razdeljenost tedanjega sveta. Gre za delo pred kratkim umrlega madžarskega fotografa in grafičnega oblikovalca: postkonceptualista Gaborja Attalaja (1934–2011; repr. 29).³¹

Podobno kakor Attalajeva je tudi podoba Bruna Talpa (roj. 1940; repr. 30) politično angažirana, a na drugačen način. Slikovni kaos kolažnih elementov, zapakiranih v plastičnih vrečkah, po sintaksi spominja na dadaistične provokacije dvajsetih let prejšnjega stoletja, njegovo vizualno sporočilo je podobno nejasno, osmišlja pa ga prav tako le nedvoumen podnaslov. Primerjalno gledano, Talpova dela predstavljajo skrajni rob oblikovnih ambicij junijcev.

Predstavljanje MLZJ: kratka zgodovina in potenciali

Če odmislimo manjše predstavitve v domovini in tujini, se je Grupa Junij, okrepljena z gosti, predstavila na štirih velikih prireditvah, ki so, upoštevajoč vse spremembe, vodile do pete, velike predstavitve MLZJ v tedanjem Likovnem razstavišču Rihard Jakopič, ki ga je vodil umetnostni zgodovinar dr. Ivan Sedej in je sodilo v sklop Moderne galerije v Ljubljani. O vsej tej obsežni

³¹ Prim. Gabor Attalai (1934–2011), <http://www.artpool.hu/Attalai/index.html>, Artpool (stanje 4. 12. 2012).

dejavnosti junijcev priča pet zajetnih katalogov s skupaj več kot tisoč stranmi. O njej je pisalo več pomembnih slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, nanjo pa so se odzivali tudi v tujini.

Tudi ideja za pričujoči članek je izšla iz predstavitve MLZJ, tokrat samo manjšega izbora iz fotografskega segmenta, ki sta ga pod naslovom *Junij v juniju* pripravila Galerija Photon in Muzej za arhitekturo in oblikovanje na gradu Fužine junija 2012. Razmeroma majhna razstava z okoli 80 do 100 deli je po eni strani posledica objektivnih okoliščin, tj. omejenih sredstev in prostora, po drugi nekih hipnih odločitev, ki v našem prostoru včasih še vedno krojijo razstavno politiko nacionalnih muzejskih zavodov. Javno ob tem nikoli ni bila izrečena misel, v osebnih pogovorih pa večkrat, da je na razstavi prišlo tudi do spornih krnitev celovitosti avtorskih konceptov. Ker sta se selektorja, Miha Colnar, predstavnik Galerije Photon, in podpisani, predstavnik muzeja, zaradi omejenih dimenzij razstavišča odločila predstaviti samo najkvalitetnejša dela, hkrati pa sta želela vključiti kar največ avtorjev, se je to dejansko zgodilo.

A to je majhen spodrselj. Glede na potencial si MLZJ po več kot petindvajsetih letih nedvomno zasluži bolj kompleksno predstavitev. Z več kot 1200 umetniškimi deli, med katerimi so (razen arhitekture) zastopane vse likovne zvrsti, z ohranjenim bogatim dokumentarnim gradivom, tj. s korespondenco, portreti in avtoportreti sodelujočih umetnikov, katalogi, hemeroteko in celo z zanimivimi izvirnimi poštними ovojniciami predstavlja še skoraj povsem neizkoriščen raziskovalni³² in razstavni potencial. Fenomenu Junij bo v prihodnosti vsekakor potrebno posvetiti ustrezno znanstveno skrb, pritegniti k sodelovanju širši krog ljudi itn.

Že pred petnajstimi leti je na Oddelku za fotografijo tedaj še Arhitekturnega muzeja Ljubljana vzniknila tudi ideja, glede na celotno MLZJ sicer parcialna, da bi analogno predstavitvi tujih avtorjev v zbirkah Narodne galerije v Ljubljani predstavili tudi tuje fotografe v slovenskih zbirkah. V ozadju je bila seveda težnja, ki je tedaj prežemala številna področja družbenega in kulturnega življenja: po zgrešeni in tragični južnoslovanski izkušnji kar najhitreje povezati slovenski kulturni prostor s kulturnim prostorom srednje in zahodne Evrope. V načrtu je bilo, da bi, naslanjajoč se na fond fotografij inozemskih avtorjev in avtoric v MLZJ, k razstavi z naslovom *Tuji fotografi v slovenskih zbirkah* pritegnili tudi druge slovenske javne in zasebne zbirke. S tem bi na enem mestu vsaj začasno zbrali materialne »sledi«, ki so jih pustili morebitni nakupi tujega fotografskega gradiva ter dotedanja sodelovanja s tujino, in skušali locirati največje sive lise v fondu, ki bi, postopoma dopolnjevan, v prihodnosti morda dobil naziv Mednarodna fotografska zbirka Slovenije. Sprva bi seveda šlo za vsebinska in konceptualna vprašanja, kot so npr.: katere zvrsti evropske fotografije »pokriti« na ta način, ali naj bo zbirki priključena tudi pregledna zbirka fotografske tehnike ipd., nato pa bi bilo potrebno najti institucijo, ki bi zbirko hranila in predstavljala kot del slovenske kulturne in raziskovalne ponudbe.

Danes retrospektivni pogled razkrije zaskrbljujoče dejstvo, da je Sloveniji v nekem trenutku pošla sapa, da je začela izgubljati orientacijo in jasen razvid prioritet ter se začela pogrezati v brezplodno in zato nevarno socialno in politično nostalgijo. Gospodarska kriza tega stanja ni povzročila, marveč ga je le boleče razkrila. Na ta način so bile seveda pretrgane številne nerealne

³² Med prvimi se je po piscih, ki so spremljali junijce v sedemdesetih in osemdesetih letih, raziskave lotila Barbara STERLE, *Grupa Junij 1970–1985. Umetniški fenomen*, Ljubljana 1998 (tipkopski diplomske naloge).

sanjarije, vendar tudi mnogo povsem uresničljivih idej. Tu zapisana pobuda o mednarodni fotografski zbirki naj bo torej dokumentirana kot opomin na potencial, ki v zasnovi že obstaja, za razvoj pa potrebuje družbeni posluh in razumevanje procesov, prek katerih se oblikuje mednarodna prepoznavnost nekega okolja.

Možnosti za nadaljevanje projekta MLZJ

Junijci in sodelavci so zbirko oblikovali v izjemnem trenutku, ko je bila mednarodna solidarnost med umetniki na nedvomno višjem nivoju, kakor je danes, in ko je bil svetovni umetnostni trg zaradi konceptualističnih akcij še nekoliko omotičen. Danes bi bila v tem smislu izpeljava tovrstnega projekta bistveno težja, vendar ne nemogoča. Tudi 3. alineja 4. člena darilne pogodbe, ki je bila leta 1996 sklenjena med tedanjima Društvom Junij in Arhitekturnim muzejem Ljubljana, predvideva dopolnjevanje zbirke in tudi določa okvirna načela tega procesa. Vsekakor bi bilo mogoče princip skupinskega kuratorstva, po katerem so bile oblikovane vse prejšnje razstave, ohranjati tudi vnaprej.

V razmerah, v katerih nastaja ta članek, se vsako načrtovanje zdi seveda utopično, a situacija morda ne bo vedno takšna. S skrbno organizacijo in ob določeni družbeni pozornosti bi bilo namreč mogoče nadaljevati projekt MLZJ v več smereh. Z eventualnimi nadaljnjimi donacijami in/ali nakupi bi skušali pridobiti kar največ del, ki so bila kadarkoli razstavljeni na prireditvah Grupe Junij, ali vsaj posamezna sodobna in poznejša dela vseh sodelujočih avtorjev in s tem dopolniti sedanjo zbirko. Tovrstna rekonstrukcija bi bila seveda samo približek, vendar bi tako do neke mere vendarle zaokrožili predstavo o fenomenu Junij in ga vidneje postavili na zemljevid evropskega in svetovnega umetnostnega dogajanja sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja.

Drugi možni pristop, na nacionalni ravni morda še najlažje sprejemljiv, bi lahko sledil zamisli, po kateri bi MLZJ služila le kot temelj za oblikovanje slovenske zbirke mednarodne umetnosti 20. in 21. stoletja. Nekaj drobcev in manjših segmentov take zbirke že hranijo tudi drugi slovenski javni zavodi, denimo Narodna galerija in Moderna galerija v Ljubljani, Koroška galerija likovnih umetnosti v Slovenj Gradcu idr. Kakor ima torej Narodna galerija zbirko tujih slikarjev od srednjega veka do začetka 20. stoletja, tako bi lahko začeli snovati tudi nacionalno zbirko tujih mojstrov iz časa med letoma 1900 in 2000 (in naprej).

Sklep

Če za sklep skušamo na kratko orisati pomen MLZJ za slovenski prostor in širše, moramo poudariti, da je spodbudno vplivala najprej na ozaveščanje slovenske strokovne javnosti o fotografiji kot o izraznem mediju, ki lahko tudi v akademskem likovnem svetu suvereno nastopa ob boku s skulpturo, sliko, risbo in grafiko.

Hkrati se je zbirka oblikovala v času, ko je bil v Sloveniji natečajni sistem ljubiteljske fotografije že dodobra načet, v konceptualnem smislu pa sploh presežen, pravih spodbud, da bi fotografija

nastopila v novem kontekstu, pa še ni bilo. Junjci so tako mediju ponudili roko pri akademski uveljavitvi med umetniki, pritegnili so tedaj še redke akademsko šolane slovenske fotografe, hkrati pa so v svoje vrste brez predsodkov vabili tudi nekatere kvalitetne avtorje, ki so izšli iz t. i. ljubiteljskih krogov. S tem so dejansko nakazali novo dobo slovenske fotografije, ko se bodo ljubiteljska združenja postopoma morala umakniti na obrobje ter korak za korakom dokončno prepustiti osrednjo pozornost strokovni javnosti, akademsko izobraženim likovnikom in fotografom.

Nadalje moramo ugotoviti, da je MLZJ ne samo največja slovenska javna zbirka inozemske fotografije sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja, temveč prek drugih, na fotografski postopek oprtih likovnih del tudi priča o siceršnjem silovitem prodoru fotografije na likovno sceno 20. stoletja kot celoto. To je bil končno tudi čas, ko se je izoblikovalo sicer nekoliko pretirano, a do neke mere razumljivo mnenje, da je fotografija uničila slikarstvo.

Najširši vpliv MLZJ razumemo v kulturnozgodovinskem kontekstu. Končno gre vendarle za prerez vizualne kulture neke dobe in prostora, za galerijo mentalitet in ogledalo situacij in čudi, ki so pripadale sicer minulemu času, a času, katerega sledovi živijo v delih in ljudeh, živih pričah in dejavnih tedanjih dogodkov še danes. Trud vrste ljudi, ki so ustvarili, zbrali, dokumentirali in ohranili zbirko do današnjih dni, nas zavezuje, da primerno poskrbimo za obstoj in prisotnost tudi tega segmenta slovenske in svetovne kulturne dediščine.

NADJA GNAMUŠ

IDEOLOGIJA KONTEKSTA

UMETNOST ZNOTRAJ TEKSTA

Ko razmišljamo o teoretskih metodah, oblikah analize in ideoloških perspektivah, s katerih preučujemo umetnost, razmišljamo predvsem o načinu, kako razumeti, diskurzivno artikulirati in umestiti umetniško delo v kontekst njegove intence, vloge in učinka znotraj aktualne družbene strukture. Pri tem ne gre spregledati, da se teoretsko pisanje vedno utemeljuje na dvoumni strukturi pogleda, torej med tem, kar vidimo, poudarimo, izpostavimo, in tistim, kar spregledamo, potlačimo ali izpustimo. Zorna točka je tista, ki ustvarja svoj objekt, kakor je ugotavljal že Ferdinand de Saussure. Dana Arnold, urednica publikacije *Art History. Contemporary Perspectives on Method*, je v uvodu zapisala, da se zgodovina umetnosti in zgodovina umetnostne zgodovine včasih tako tesno prepletata, da ju skoraj ni mogoče razlikovati.¹ Podobno pravi Jacques Rancière, ko v kontekstu Chardinove slike in njenih analiz ugotavlja, da »lingvistični tropi spremenijo status slikovnih elementov«. ² Interpretacija je zunanji, a sestavni element umetniškega dela, ki soustvarja pomen, vrednost in mesto v zgodovini ter skozi moč, pozicijo in prepričljivost govornice in interpretovih neogibnih afinitet, prepričanj in predsodkov zaznamuje prostor in obseg sprejema ter učinka umetniškega dela.

V pričujočem prispevku bom razmišljala o razmerju med umetniškim delom in teoretskim diskurzom kot prostorom vzajemne interakcije. Znotraj skupne družbene, kulturne in intelektualne klime sta se umetniška produkcija in njena metodološko-interpretativna refleksija razvijali vzporedno in se medsebojno preoblikovali. Vprašanje, na kakšen način se umetniško delo vpisuje v teoretski diskurz in obratno ter kakšne so njune korelacije, je povezano z ideološko predstavo umetnosti, ki je del zgodovinsko spremenljivega družbenokulturnega procesa. Zato so aktualna vprašanja in dvomi, ki se pojavljajo v zvezi z vzpostavljanjem in argumentiranjem umetniške *identitete*, povezani tudi z obratom v razumevanju umetnosti, ki ga označuje kompleksen premik od umetniškega *predmeta* k umetniški *praksi* in *diskurzu*.³

¹ Dana ARNOLD, *Art history: Contemporary perspectives on method*, *Art History. Contemporary Perspectives on Method*, Singapore 2010, str. 1.

² Jacques RANCIÈRE, *The Future of the Image*, London-New York 2007, str. 81.

³ Ta premik je izpostavila že Griselda POLLOCK, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London-New York 2003 [1988], str. 24. Umetnost kot družbenokulturna praksa je bila zmeraj del kompleksne igre relacij, določil, možnosti in zamejitev, zato je tudi v njenih sodobnih analizah potrebno v obzir vzeti njeno vpetost v kulturno industrijo, organizacijsko strukturo, umetnostni trg in ekonomsko politiko, kar je bilo predmet več razprav (Julian Stallabrass, Clair Bishop idr.).

(Post)strukturalistična revolucija v mišljenju⁴ je z novo umetnostno zgodovino odjeknila tudi v krhanju normativne umetnostne zgodovine in pod vprašaj postavila tradicionalna načela in metode umetnostnozgodovinske analize.⁵ Poststrukturalistična usmeritev k obravnavi teksta je ključna za metodološki obrat, ki vpelje interdisciplinarno povezovanje in mreženje relacij kot osnovno sredstvo raziskave.⁶ Nova umetnostna zgodovina⁷ je uveljavila obrat h»kontekstualni« analizi, ki z interpretativno razširitvijo in interdisciplinarnim branjem umetniško delo razlaga skozi optiko družbenozgodovinskih dispozicij, ki so ustvarjale pogoje tako za nastajanje kot za sprejemanje umetniških del. Delo tako ni nevtralna estetska forma, ki zrcali družbo, temveč aktivni udeleženec pri ustvarjanju pomenov, vključevanju v družbene procese in pri repliciranju ideologij. Metodološki ideal in zastavljeno strategijo nove umetnostne zgodovine nazorno povzamejo besede Griselde Pollock: »Soočiti se moramo z medigro številnih zgodovin – kod umetnosti, ideologij sveta umetnosti, umetnostnih institucij, produkcijskih form, družbenih razredov, družine, oblik spolne dominacije ter njihova skupna določila in medsebojne odvisnosti sestaviti v natančne in heterogene konfiguracije.«⁸

Z novo umetnostno zgodovino se je »ploskovitost« modernistične paradigme (v mislih imam formalistične, subjektivistične in ekspresivne teorije o umetnosti) premaknila in dinamiko konteksta. T. J. Clark je (družbeni) kontekst opredelil kot »povezavo med umetniško formo, razpoložljivimi sistemi vizualne reprezentacije, sodobnimi teorijami umetnosti, drugimi ideologijami, družbenimi razredi in splošnejšimi zgodovinskimi strukturami in procesi«.⁹ Konteksta ni mogoče skrciti na *ozadje* dela. Njegovo razumevanje je bližje Derridajevi interpretaciji *parergona* kot nečesa, kar ni ne zunaj ne znotraj dela, temveč z njim sodeluje od zunaj in od znotraj, ne da bi bilo pri tem njegov del, istočasno pa tudi ni povsem ločeno od njega. Kontekst je področje (ne)možnosti, konfliktov, konfrontacij, navzkrižij in srečanj, ki se prepletejo v mrežo nepredvidljivih konfiguracij.

⁴ Poststrukturalizem je sprevrnil vse tradicionalne vrednostne sisteme, stabilne pozicije in kategorije, ki so vzpostavljali kohezijo in navidezno enotnost: smrt avtorja, konec zgodovine in homogenega linearnega poteka časa, konec velikih zgodb, vpeljava konceptov teksta in odprtega dela, izginotje oziroma nezmožnost določitve izvora in učinek diskontinuitete so ene izmed najvplivnejših poststrukturalističnih postavk.

⁵ V klasično umetnostnozgodovinsko paradigmo sodijo zlasti ikonografske, slogovne in morfološke analize ter razumevanje umetnosti kot kontinuiranega linearnega razvoja, ki sledi načelom razvoja, napredka in zatona in temelji na dialektični poziciji med uveljavitvijo sloga in njegovim »naravnim« izzvenenjem, ki ga nasledni slog kot reakcija na predhodna upodobitvena načela.

⁶ Interdisciplinarnost postane tudi osnovna poteza produkcije umetniških del. Odraža se v ukinitvi medijske specifičnosti, ki je mdr. tudi posledica vključevanja različnih spoznavnih ravni v polje umetnosti, zlasti novih tehnologij, znanstvenih dognanj in metod ter pristopov humanističnih disciplin (antropoloških, etnografskih, socioloških pristopov ipd.).

⁷ Nevtralen izraz *nova* umetnostna zgodovina pogosto nadomeščata nekoliko jasneje opredeljeni in bolj usmerjeni oznaki *radikalna* ali *kritična* umetnostna zgodovina, ki sta zlasti pred sredo osemdesetih let prejšnjega stoletja označevali tiste umetnostnozgodovinske analitične pristope, ki so bili neposredno povezani s političnimi vzgibi, kritiko in aktivizmom zunaj univerze. Za podrobnejši vpogled glej: Jonathan HARRIS, *The New Art History. A Critical Introduction*, London-New York 2001, str. 6–7.

⁸ POLLOCK 2003 (op. 3), str. 42.

⁹ T. J. CLARK, *On the Social History of Art, 20th Century Theories of Art* (ur. James M. Thompson), Ottava 1990, str. 268.

Teh ni mogoče zanesljivo in razvidno rekonstruirati niti docela razločevati. Osvetliti jih je možno le skozi teoretsko formacijo, ki znotraj nepregledne strukture mreže uokviri območje izbranih in obvladljivih korelacij ter vzročnosti, ki vzpostavijo diskurzivni kontekst raziskave. Teoretski diskurz tako z različnih metodoloških in ideoloških perspektiv vzpostavlja, izumlja, dekonstruira in na novo odkriva svoj predmet in ga s premeščanjem osišč postavlja v nenehno produktivno kontradikcijo. Za primer večplastne interpretativne razdelave navajam delo Jacksona Pollocka predvsem iz dveh razlogov. Pollockovo delo je primer klasičnega umetniškega predmeta, ki predstavlja značilno ontološko lego modernizma kot protipozicijo sodobnih umetniških praks. Po drugi strani pa gre pri Pollocku za primer abstraktnega slikarstva kot skrajne oblike neretorične formulacije, ki se izmika figuraciji, dokončnosti pomena in diskurzivni prilastitvi. Abstraktno sliko je vedno potrebno *prevesti* v diskurzivno govorico. V tem smislu abstraktno slikarstvo udejanja radikalno avtonomijo vizualnega, ki sicer ni onstran jezika, saj podoba in beseda pripadata istemu svetu, ampak ni zvedljivo nanj, ker se postavlja neodvisno in drugače od jezikovnega reda.

Pollockovo delo se je izkazalo za idealno osišče interpretativnih perspektiv, ki so ga razgrinjale z vidika psihoanalitskih, fenomenoloških, semiotičnih, družbenih, spolnih in antropoloških predpostavk. V slikarjevi gestualnosti in prevrednotenju slikovnega prostora so npr. mnogi kritiki videli simbolni akt osvoboditve od političnih, moralnih in estetskih vrednot,¹⁰ ki v spopadu z meščanskimi kodi in konvencijami vzpostavi predvsem estetski ustreznik socialistične politike.¹¹ Po drugi strani za razliko od univerzalno pojmovane zlitosti posameznika in njegovega delovanja feministična kritika Pollockovo akcijsko slikarstvo interpretira kot manifestacijo hierarhične spolne razlike, kjer tehnika ni nevtralna formalna odločitev ali sredstvo za upodabljanje nezavednega, temveč »macho impasto«,¹² ki obvladuje »nedejaven ženski prostor platna«. ¹³ Pollockovo delo je primer večplastnih in kompleksnih razmerij med reprezentacijo in interpretacijo, ki se



1. Anthony Lawlor: *Jackson Pollock*, iz serije *Umetniki v svojih ateljejih* (reprodukcija po: <http://anthonylawlor.wordpress.com/2012/12/04/artists-in-their-studios-jackson-pollock/#>)

¹⁰ Gl. Harold ROSENBERG, *American Action Painters, The Tradition of the New*, New York 1959, str. 23–39; Meyer SCHAPIRO, *Novejše abstraktno slikarstvo, Umetnostnozgodovinski spisi*, Ljubljana 1989, str. 311–325.

¹¹ Gl. T. J. CLARK, *The Unhappy Consciousness, Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven-London 1999, str. 299–369.

¹² Nicholas CHARE, *Sexing the canvas, Art History* 2010 (op. 1), str. 23.

¹³ Griselda POLLOCK, *Painting, Feminism, History, Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates* (ur. Michèle Barrett, Anne Phillips), Cambridge 1992, str. 142.



2. Cecil Beaton: model pred Pollockovo sliko *Jesenski ritem*, *Vogue*, 1951 (reprodukcija po: <http://charlottelucy.tumblr.com/post/8298184547/model-in-front-of-jackson-pollock-painting-by>)

sopostavi specifične časovne kontekste, znotraj katerih nastajajo navzkrižja v recepciji in interpretaciji dela. Pogled na preteklost in na sedanost se usmerja in spreminja z zornega kota sočasnih tendenc. V časovni dimenziji se *intenca* dela spreobrača v učinkih, ki njegov »avtentični« smisel preobražajo v skladu s prevladujočimi ideološkimi silnicami in teoretsko aktualnostjo. Primer Kidričevega spomenika Zdenka Kalina,¹⁶ s katerim ponazarjam ideološko transformacijo forme, je možen prikaz preobrazbe v ideološkem diskurzu, ki se pokaže prek umetniške forme. Spomenik je nosilec ideološkega spopada, ki se vrši v zunajumetnostnem prostoru, toda s formo izrecno

med sabo nujno ne prekrivajo in podpirajo, vendar enakovredno obstajajo na slikovni ravnini. Slika je v sebi sklenjena estetska entiteta, vzpostavljena na ravnini, ki ji daje avtonomen obstoj, toda istočasno ji ravno to načelo vzpostavitve (paradokсно) omogoča, da funkcioni- ra tudi na drugih ravneh in oblikuje dinamiko pomensko odprtih struktur. V tem pogledu Pollockove slike lahko obravnavamo kot »slikovne tekste«, ki učinkujejo kot označevalna polja, v katera je mogoče vstopati z različnimi (teoretskimi) kodi in izhodišči.¹⁴ Takšno slikarstvo tako lahko služi za ponazoritev Rifkinove teze, da je »podoba teorija in da vse izrečeno izhaja iz podobe«.¹⁵

Pollockovo delo soobstaja v različnih interpretacijah in sproža različne teoretske kontekste, ki ga vzpostavljajo skozi horizontalen interpretativno-teoretski prerez. Po drugi strani pa je ključen element interpretativnega soočenja družbenozgodovinska vertikala, ki

¹⁴ Barthesova teorija teksta se nanaša na literarno teorijo, vendar jo je v tem primeru mogoče prenesti na popolnoma drugačno označevalno prakso, saj ustrezno ponazarja transformacijo Pollockovega slikarstva v teoretski diskurz. Za vizualne analogije teksta Barthes uporabi izraze mreža, tkivo in tkanina, ki so hkrati tudi možne asociacije Pollockovih slik; gl. Roland BARTHES, *From Work to Text* [1971], *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, London-New York 2001, str. 1470–1475.

¹⁵ Adrian RIFKIN, *Dancing years, or writing as a way out*, *Art History* 2010 (op. 1), str. 162.

¹⁶ Spomenik velja za obrobno umetniško delo, ki ni bilo deležno kritičnih vrednotenj niti posebnega odziva, verjetno tudi zaradi dejstva, ker je bila njegova zasnova umetnikov kompromis, zasnovan celo za tedanji jugoslovanski prostor v že izzvenevajoči maniri socialističnega realizma. Zadnji vplivi socialističnega realizma, razen izjem, so namreč do srede petdesetih let zapustili slovensko umetniško prizorišče. Zapoznelosti takšnega izraza se je zavedal tudi kipar sam. Kalinov prvotni osnutek spomenika v obliki spiralnega nosilca s portretno Kidričevo glavo na sredini je bil zavržen, kipar pa je sprejel uradno sugestijo kolosalne figure govornika, saj naj bi ga po njegovih pripovedovanjih Špelci Čopič vznemirjala učinek in moč velikosti, ki ju je imel priložnost preveriti na realiziranem spomeniku; cit. po *Kipar Zdenko Kalin/Sculptor Zdenko Kalin*, Moderna galerija, Ljubljana, 1985, str. 25.

konstituira in soustvarja ideološko strukturo, katere del je, saj s pomočjo slavljenja posameznikove veličine predstavlja idejo.¹⁷ Socialistični realizem ni bil samo estetska teorija, ampak kulturnopolitični koncept, ki je od umetnika zahteval popolno podreditev subjektivnih tendenc »širšim družbenim potrebam«, kakršna se je izkazovala skozi objektivne reprezentacije t. i. »družbenega odraza«.¹⁸ Kidrič sam je v svojih govorih pridigal o nuji, da »se kulturni delavci dvignejo na nivo političnih aktivistov, namesto da napačno analizirajo stvarnost«.¹⁹ Elementi herojskosti, idealizma, vitalizma, volje in moči, ki jih izraža Kidričev štirimetrski kip, so prepoznavni označevalci estetike, ki ji lahko sledimo vsaj od cesarskega Rima do fašistične in socrealistične estetske doktrine, vendar jih partijski ideologi – s klasične ideološke pozicije, ki zmeraj maskira svoje kontradikcije – seveda niso prepoznavali v tej povezavi. Nasprotno so v njih razbrali optimizem in idejo osvobojenega novega človeka, socialistični realizem pa, brez ozira na njegove formalne vzporednice, propagirali kot »zakoniti dedič kritičnega realizma«.²⁰ Dobrih trideset let kasneje se je s prihodom nove države in nove politične usmeritve herojski lik človeka socialistične dobe preobrazil v »kriččega« tirana in postal predmet gorečih političnih razprav, ki so v zahtevah po njegovi odstranitvi in premestitvi videle simbolni akt očiščenja črnega madeža zgodovine. Burne reakcije in vročekrvna nasprotovanja so potrdila, da je umetniška forma s svojim simbolnim nagovorom preživela zapoznelost estetskega izraza. Ko je odtrgana od konkretnega družbenozgodovinskega trenutka svojega nastanka in (za generacije, ki niso direktno vpletene v povojni kontekst) tudi razbremenjena zgodovinskega učinka, se njena sporočilnost avtomatično spremeni. Vizualna retorika Kidričevega spomenika vzbuja srh pred



3. Zdenko Kalin: *Boris Kidrič*, 1960, Ljubljana (Andrej Furlan, © UIFS ZRC SAZU)

¹⁷ Besede iz slavnostnega nagovora predsednika Ljudske skupščine Mihe Marinka ob odkritju spomenika nakazujejo prav to: »/.../ S silo upodobljene vitalnosti bo spomenik odkrival bodočim generacijam lik človeka, ki je postal pojem in simbol neomajnega revolucionarja, globokega misleca in neutrudnega voditelja, ki je vodil in kazal pot, vžigal revolucionarno misel in navduševal množice /.../«; cit. po ponatisu govora v: *Nedelo*, 26. 7. 1998, 4/30, str. 13.

¹⁸ Aleš GABRIČ, *Odmevi teorije socialističnega realizma v Sloveniji*, *Nova revija*, 143, 1994, str. 107.

¹⁹ Z »napačnimi analizami« so partijski kulturni ideologi (zlasti Ziherl) imeli v mislih »dekadentne« ekspresivne in subjektivne tendence (ekspresionizem, simbolizem, futurizem ipd.), ki so zastopale ideje »gosposke« meščanske kulture in propadajoče zahodne kapitalistične ureditve. Ni odveč opomniti, da sta iste umetniške tendence z oznako »degenerirane umetnosti« grobo zavrnila tako nemški nacionalni socializem kot italijanski fašizem.

²⁰ GABRIČ 1994 (op. 17), str. 98.

kakršnokoli totalitizirajočo vizijo in učinkuje kot univerzalni obrazec za ilustracijo vladajočega reda in njegove ideologije. Walter Benjamin je ugotavljal, da je vsak spomenik kulture tudi spomenik barbarstva, ki ga je potrebno razumeti kot nasilje vladajočih. Potemtakem so tudi njegove umetnostnozgodovinske interpretacije sekvence ideoloških diskurzov, ki razkrivajo kam in kako je gledanje usmerjeno, kot so dokazali pisci nove umetnostne zgodovine. Kidričev spomenik, ki danes ostaja *in situ*, ni zgolj ulit zgodovinski spomin, zapisan poveličevanju neke preživele ideje ali dokaz njenih posodobljenih nasledkov, ampak s sodobne refleksije preteklosti tudi opomnik padlih kanonov, idealov, utopičnih vizij in propadlih revolucij. In čeprav je ta spomenik za mnoge še kako živo prisotna podoba in kazalec slovenske nezmožnosti razrešiti konflikt lastne zgodovine,²¹ ki v sedanosti nenehno prebuja in ohranja duhove preteklosti, retorika njegove vizualne propagande predstavlja polje občega izkustva, s katerim transcendirata konkretnost in dobesednost ter lahko postane prispodoba. Na tem mestu je mogoče vpeljati Deleuzev in Guattarijev koncept umetniškega dela kot *spomenika* v širšem pomenu. Ko razmišljata o estetski ravnini, Gilles Deleuze in Félix Guattari umetnost pojmuteta kot spomenik, ki ne »komemorira preteklosti«, temveč deluje kot »blok sedanjih občutij, ki svojo lastno ohranitev dolgujejo le same sebi«, prihodnosti pa posreduje tista »vztrajna občutja, ki utelešajo dogodek«. »Dejanje spomenika (torej) ni spomin, temveč fabulacija.«²²

Toda v predstavi spomenika obstajajo konotacije statičnosti, objektivnosti in okamenele trajnosti, ki ne ustrezajo situacijski politiki sodobne umetnosti, h kateri ni več mogoče pristopiti z izključno umetnostnozgodovinskih postavk in zgodovinsko uveljavljenih meril. Skozi zgodovino je umetniško delo v svojih različnih predstavah in družbenih konstelacijah predpostavljalo utelešenje ideje, pojma ali doživljanja: je »govorica občutenja«, ki se izraža skozi organizacijo materiala. V doslej navedenih primerih, ki sta sicer v učinku diametralno nasprotna, a vendar v temelju sorodna, je delo pojmovano kot *točka*, ki zrcali poglede in odpira kontekste, s katerimi se navezuje na območja aktualnega in dejanskega, lahko pa tudi na robove predstavljivega in prostore možnega, ne nujno tudi že izkušenegega. Parametri tradicionalnega umetniškega dela so vezani na *substanco* kot temelj in material estetske forme. Forma je spremenljivka substance in je zaradi kompleksnosti čutno pomenskih ravni potencialno stalno variabilna »materija« interpretacije. Izvira iz spremenljive strukture vizualnega, ki zaradi nepreglednih vzgibov in korelacij ni v celoti nikdar povsem zvedljiva na sistematično in sosledje jezikovnih formulacij.²³ Zato se tudi izmika zajetju diskurzivnega, in ker je ne more zaobjeti en teoretski pogled, nima oblike končnosti in zmeraj pušča vrzel med delom in

²¹ O ideoloških in političnih implikacijah povojnega slovenskega javnega kiparstva, zlasti o Kidričevem spomeniku in o njegovi osrednji vlogi v političnem konfliktu ter posledični javni debati glede njegove odstranitve gl. Barbara MUROVEC, *The Statue of the Communist Revolutionary Boris Kidrič (1912–1953). Art, Ideology and Ethics in the Public Space, Europe and the Balkans. Decades of ‚Europeanization‘?* (ur. Aleksandar Jakir, Tanja Zimmermann), Würzburg 2013 (v tisku).

²² Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Kaj je filozofija?*, Ljubljana 1999, str. 173, 183.

²³ Očitno razliko med vizualnim in diskurzivnim je Susanne Katherine LANGER, *Diskurzivne in predstavnne oblike, Filozofija u novome ključu. Proučavanje simbolike razuma, obreda i umetnosti*, Beograd 1967, str. 379–380, pokazala na podlagi dejstva, da imamo v potnem listu ali v kriminalistični kartoteki zmeraj fotografijo namesto opisa.

interpretacijo. Naloga umetnostnozgodovinske analize je bila razpoznavanje označevalcev likovnega, dekodiranje njihovih pomenov in prenašanje v stabilnejše in razumljivejše pomenske strukture, ki z interpretacijo postavijo horizont in zaježijo razpršenost pogleda.

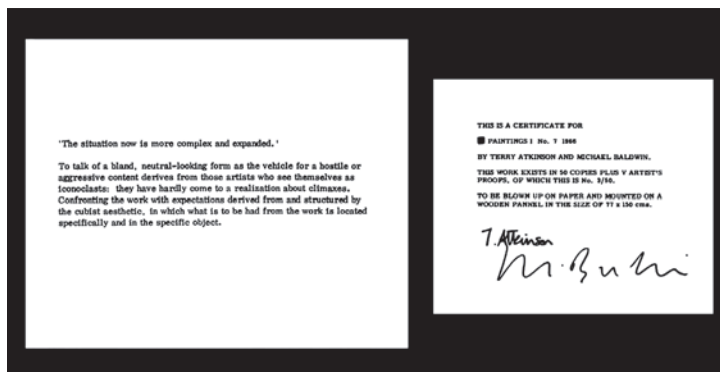
Pri razmišljanju o sodobnih metodah obravnavanja umetniških praks se je potrebno ozreti k epistemološkemu in ontološkemu prelomu v polju umetnosti in njene teorije, ki je bistveno redefiniral konstitutivne temelje umetnosti. Jezik (tukaj ga razumem v razširjenem pomenu besede) se, če se sklicujem na Michela Foucaulta, spremeni tedaj, ko se spremenijo ideje, reči, spoznanja in občutki.²⁴ Z vzpostavitvijo umetniške avtonomije v modernizmu se je umetnost tudi teoretsko postavila kot polje z lastno ideološko podlago, ki so jo zagotavljale značilne identitetne postavke. Kasnejša (konceptualistična in postmodernistična) dekonstrukcija modernistične teorije je osrednja pojma modernistične paradigme, *imanenco* in *avtonomijo* forme, redefinirala kot ideološka konstrukta in ne kot njeno naravno zakonitost. S kritiko avtonomnega in samozadostnega umetniškega dela so se funkcija, intenca in produkcija umetnosti bistveno spremenile. Premiku od dela kot v sebi zaključeni pomenski celoti k tekstu kot procesu, ki množi in razrezuje pomene, na področju vizualne umetnosti ustreza premik od materialnega dela oziroma umetniškega predmeta k »dematerializiranim« konceptualnim praksam. Konceptualizem je pomenil ekspliciten prehod od estetskih vprašanj avtonomnega umetniškega dela na področje abstrakcij jezikovnega, s tem pa je na novo vpeljal epistemološki rez v pojmovanje in razumevanje t. i. vizualne umetnosti. Konceptualizem je dematerializacijo umetniškega dela razumel kot protikapitalistično gesto in odmik od izključno formalnih vrednostnih kriterijev umetnosti, ki jih je sicer problematizirala tudi zgodovinska avantgarda. Te je nadomestil s (kon)tekstualno interpretacijo umetnosti, ki je k umetnosti pristopila skozi optiko družbenopolitičnih, institucionalnih, tržnoekonomskih, filozofskih, lingvističnih in drugih teoretskih predpostavk. Pripadniki angloameriškega gibanja *Art & Language* in ameriškega *Društva za teoretsko umetnost in analize (Society for Theoretical Art and Analyses)* so se osredotočili na razmerje med jezikom in umetnostjo ter jezik prepoznali kot pogoj videnja, ki prek interpretacije vzpostavlja odnos do vidnega in strukturira naše zaznavanje. S te predpostavke lahko besedilo ali miselni abstraktni objekt nastopata kot umetniško delo: konkretni umetniški predmet torej lahko nadomesti teoretski, umetniško večino pa deklaracija. Znotraj te menjave teorija lahko potencialno nastopa kot umetniški akt in obratno, pri čemer so namere umetnika in teoretika različne, saj se vzpostavijo na različni ravni vpletenosti v polju umetnosti:²⁵ umetnik raziskuje »naravo« in možnosti umetniškega ustvarjanja, teoretik pa razglablja o učinkih in možnostih predlaganih umetniških propozicij.

Velik del umetnosti po modernizmu se usmeri k meddisciplinarnemu ter samorefleksivnemu raziskovanju svoje družbenopolitične, ideološke in institucionalne zgradbe. Zato je identifikacija z drugimi disciplinami – uvažanje diskurzov in konceptov – njihovo sposojanje, ponotranjanje in reinterpretiranje v polju umetniškega postala njena ključna strategija, pri kateri mora reprezentacija do referenčnega diskurzivnega polja vzpostaviti (kritično) distanco kot *razliko*. Razlika

²⁴ Michel FOUCAULT, *Besede in reči. Arheologija humanističnih znanosti*, Ljubljana 2010, str. 290.

²⁵ Razmisleka o relaciji med konceptualno umetnostjo in umetnostno teorijo ter o potencialnem redefiniranju obeh kategorij se dotika uvodno besedilo k izidu prve številke revije *Art & Language* iz leta 1969.

4. Terry Atkinson in Michael Baldwin: *Slike 1 št. 7*, *Art & Language*, 1966 (reproducirano po: <http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Art-Language.html>)



začrta začasne umetniške teritorije in rob med umetnostjo in stvarnostjo, predvsem pa se prek nje kaže odmaknjenost reprezentacije od polja svoje vzpostavitve,²⁶ pri čemer razlika ni več zunanja (*formalna*), ampak notranja (*konceptualna*) in odvisna od situacije. Z odpravo kvalitativnih kriterijev vrednotenja, ukinitvijo tradicionalnega pojmovanja večšine in njenim prevrednotenjem v tehnološko opismenjenost (skilling – reskilling),²⁷ z institucionalizacijo umetniškega citata in vpeljavo česarkoli za potencialni umetniški material se področje umetnosti preoblikuje in odpre za vrsto družbeno participativnih, paraznanstvenih, kulturoloških in antropoloških praks. S širjenjem mej so v umetnosti vedno znova popokali šivi predhodno vzpostavljenega polja in njene legitimacije. Predmet raziskave je po eni strani postal z istovetenjem s »splošnimi socialnimi tehnikami« ohlapen in zabrisan, predvsem pa delo ni več »trdna točka« oziroma estetski predmet, odprt za prevrednotenje, ampak zdrsljiv in fluiden fenomen. Prepletanje socialnega in institucionalnega prostora, ustvarjanje provizoričnih situacij, začasnih skupnosti in trenutnih interesov, proizvajanje (ne reflektiranje) medčloveških odnosov in interakcij, ki intervenirajo v vsakdanjo stvarnost, ter iskanje začasnih rešitev (ne utopičnih projektov, usmerjenih v prihodnost) so glavne poteze relacijske oziroma dialoške estetike.²⁸ V pragmatičnem situacijskem modelu umetnosti se njene definicije in meje postavljajo *kontekstualno*: umetnost je umetnost zaradi konteksta.

²⁶ Louis Althusser je v vplivni razpravi o odnosu umetnosti do ideologije ugotavljal, da mora umetniško delo »zavzeti notranjo distanco«, ki nam omogoči dojetje same ideologije, v katero je ujeto pri ustvarjanju svojega estetskega učinka (*Ideologija in estetski učinek* (ur. Zoja Skušek-Močnik), Ljubljana 1980, str. 322–327).

²⁷ O pogojih za prevrednotenje umetniške večšine v tehnološka znanja in o povezavi med teorijo dela in spremenjenem delovanju umetniških praks razmišlja John Roberts v knjigi *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London-New York 2007.

²⁸ Relacijska estetika umetnost pojmuje bolj kot *intervencijo* in *terensko delo* kot družbeno alternativo, kot *uporabo* bolj kot kontemplacijo, kot *sporočilo* bolj kot formo, kot *postprodukcijo* in *koordinacijo* obstoječih umetniških in kulturnih form bolj kot invencijo, objekt pa nadomesti z odprtim, situacijskim, laboratorijskim, procesualnim, nezaključenim in interaktivnim delom. Umetniške značilnosti postanejo podobne nekaterim (njenim) infrastrukturnim procesom, nomadstvu, mobilnosti, kontingenci in prilagodljivosti situaciji, ki so ključne značilnosti globalnega pretoka kapitala in njegovih tržnoekonomskih strategij. Pri analizi relacijske umetnosti je Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika. Postprodukcija*, Ljubljana 2007, prepoznal njeno neposredno povezavo s premikom od blagovne proizvodnje k storitvam.

Sodobna umetnost sicer nasledi Duchampovo dediščino (»izjavljajno funkcijo«, ki readymade loči od vsakdanjega predmeta, in kritiko avtorstva) ter nekatere lingvistične in institucionalno kritične postopke konceptualizma, vendar se z ontoloških in epistemoloških vprašanj o naravi in »družbenosti« umetnosti *nasploh* preseli na oblikovanje pogojev umetnosti znotraj partikularnih in provizoričnih situacij, ki jih ustvarja, postavlja ali uprizarja. Njene situacijske taktike se razlikujejo, spreminjajo in določajo v vsakem primeru posebej – družijo jih edino kontekstualna baza, ki vzpostavi razliko in odmik od referenčne zunajumetniške situacije. S postopkom kontekstualnega obrata (t. i. rekontekstualizacijo) uveljavljeni formalni vzorci in konceptualni postopki spremenijo funkcijo, vsebino in namen. Pri tem pa je treba opozoriti na nevarnost, da se preigravanje utrjenih vzorcev premestitve za vzpostavljanje pomenskih razlik skrči na samonamensko reproduciranje enakih obratov, dilem, vprašanj in tem, ki variirajo znotraj iste kognitivne matrice.

Če je bil kontekst v odnosu do umetniškega ustvarjanja *okolje*, ki bolj ali manj določa umetniške označevalne prakse (vsebine in postopke) – torej zunanje polje, ki se projicira v notranji strukturi, je zdaj insceniran *ambient*, ki postavlja eksplicitni referenčni okvir, znotraj katerega umetnost deluje. »Vizualnost v kontekstu« kaže na izostreno pozornost do strategij, s katerimi umetniška dela ustvarjajo svoj operativni in diskurzivni prostor. Zdi se, da se je »delo v kontekstu« poskušalo iztrgati iz potlačenih družbenih determinant, ki so uravnale umetnost, in njihovo nezavedno splaviti na površje s taktiko lastne tekstualne politike, pri čemer pa ni mogoče zavzeti povsem zunanje lege. Kontekstualno delo je zmeraj situacijsko, saj predpostavi koordinate pogleda, ki sooblikujejo delo in so hkrati tudi pogoj njegovega sprejema in učinka. Kontekst vedno že vključuje svoj učinek v strukturo dela in s tem, ko delo predpiše svoj umestitveni diskurzivni prostor, ni več pojmovano kot »pasivno« in »nevtralno«, temveč intervenira v lastno branje. Vzpostavljanje konteksta tako vedno že razkriva tudi željo po gospodovanju nad pogledom.

Na zadnjem, 54. beneškem bienalu je v belgijskem paviljonu francoski umetnik Angel Vergara predstavil projekt *Feuilleton*, ki se nanaša na temo sedmih smrtnih grehov, s katerimi avtor nagovarja problematiko sodobne družbe. Projekt sestavlja serija ekranov s politično obarvano vsebino, ki skupaj z abstraktnimi slikami na steklo, posnetki avtorjevih performansov, instalacij in izseki prejšnjih razstav kontekstualizirajo Vergarovo delo. Interakcija podob in njihovo branje sta jasno vodena skozi prikaz njihovega nastajanja in součinkovanja: filmske in video podobe so podlaga za nastanek t. i. živih slik, ki jih avtor slika na stekleni nosilec, postavljen pred ekranom, kot neposreden odziv na potek, torej gibanje in dogodke, ekraniziranih podob. Izolirano gledano, bi slike delovale kot abstraktni gestualni zapisi, vendar z umestitvijo v kontekst izključijo samopostavitve forme in zavrnejo možnost avtonomnega reda svojih označevalcev. Na tem mestu se odvije bistven premik vrednosti: slik ne opredeljuje njihova lastna konsistenca, temveč zunanja referenca. Njihov smisel je ustvarjen in zasidran v kontekstu, kjer estetska dimenzija učinkuje izključno skozi družbenopolitični zaslon.

Diskurzivne strategije nastajanja umetnosti umetniško ravnino spremenijo tako, da diskurz umetnosti identificirajo z referenčnimi zunajumetniškimi diskurzi,²⁹ pri čemer je umetnost

²⁹ Na primer izjemno razširjeno povezovanje umetnosti z znanostjo (npr. z biologijo, genetiko, nevrologijo), tehnologijo in politiko.

5. Angel Vergara: *Feljton*,
Belgijski paviljon,
54. beneški bienale, 2011
(reproducirano po:
<http://www.atribune.com/2011/06/padiglioni-padiglioni-tutte-le-foto-e-con-gli-scatti-di-valentina-grandini-pure-il-padiglione-sgarbi-sembra-bello/>)



razumljena predvsem kot spoznavni informacijsko-komunikacijski model. S tem pa je posredno umeščena v jezikovno-komunikacijsko infrastrukturo, ki je sprva nastopala kot podporni člen umetnosti. »Vizualnost v kontekstu« je rezultat tega modela premestitve: kontekst postane umetniška *tehnika*, ki ustvari delo. Delo ni več samoreferenčno, kar pomeni, da ne učinkuje na ravni samopostavitve,³⁰ ampak je *odnosno in operativno*, saj nastaja in deluje v povezavah, odnosih in interakcijah in kot tako ne *obstaja* brez konteksta. S (kon)tekstualnim obratom sta v drugačno razmerje stopili tudi teorija in umetnost. Teoretska ozaveščenost je ena vidnejših potez sodobne umetnosti, ki spremlja, inovativno prireja in se navdihuje pri aktualnih družbenih in znanstvenih teorijah in s tem kaže na *zavzet*³¹ odnos do družbene stvarnosti.³² Nevtralno lego zatopljenega ustvarjalca nadomesti informirani in angažirani umetnik, ki prek reprezentacije izkazuje empatijo, prisotnost in potrebo po sodelovanju ter komunikaciji s svojim družbenopolitičnim okoljem. Interference med teoretskimi izhodišči in umetniško prakso so bolj ali manj transparentne. V delu *Kapital*, ki ga je Jože Barši razstavil na zadnji pregledni razstavi sodobne slovenske umetnosti *U3*, se na primer filozofski tekst (natisnjen izsek Marxovega *Kapitala*) in umetniško delo *formalno* izenačujeta: razstavljeni umetniški predmet je izbran izsek Marxovega besedila. Filozofski tekst se na umetniško ravnino prenaša s kontekstualno operacijo premestitve pozornosti,

³⁰ DELEUZE, GUATTARI 1999 (op. 18), str. 17, v svojih razmišljanjih o poslanstvu filozofije ugotavljata, da »noben pojem ni dan, pač pa ga je treba ustvariti in šele tako se pojem lahko samopostavi. Vse, kar je ustvarjeno, od živega do umetniškega dela, prav zaradi tega dobi moč samopostavitve oziroma avtopoetični značaj, po katerem ga prepoznamo.« Če podoben način razmišljanja prenesemo s filozofske na umetniško ravnino, lahko ugotavljamo, da je umetnost zapustila ravnino *imanence*, ki je prej zagotavljala njen obstoj, in misel podobe nadomestila s podobo (za)misli.

³¹ Kontekstualno delo se nanaša na zunanje referenčno polje, ki vizualne podatke – običajno materiale in podobe sodobne kulture – umešča v diskurzivno mrežo povezav.

³² Claire BISHOP, Antagonism and Relational Aesthetics, *October*, 110, 2004, str. 52, je opazila, da je koncept sodobnega interaktivnega, nezaključnega, »work-in-progress« umetniškega dela verjetno nastal na podlagi kreativnega nerazumevanja poststrukturalistične teorije.

ki nas usmeri na avtorjevo – Baršijevo *branje* Marxovega dela. Branje samo, prisotno v izboru, dopisanih opazkah in podčrtanih odsekih, je predstavljeno kot umetniški *akt*, ki aktualizira besedilo in ga ponuja v ponovno branje ter premislek bralcu – gledalcu na razstavi. Marxov filozofski tekst pa med vrsticami postaja umetniško delo, prek katerega naj bi se teorija pretvorila v aktivno družbeno oživljanje. Pri tem se zastavi vprašanje, kakšna je možnost teoretsko interpretativne *razširitve* dela, ki reflektirano interpretira, reprezentira ali v svoj nastanek vključuje izbrani diskurzivni kontekst, da njegovo interpretativno »posredništvo« ni skrčeno zgolj na podvojitve učinka in ponovitev diskurzivnih podmen, predpostavljenih v delu?

Naloga kritičnega in teoretskega pisanja o umetnosti ni le identificiranje umetniških tendenc, diagnosticiranje njenih karakteristik in pojasnjevanje njenih vrednosti in pomenov (v najslabšem primeru v smislu »navodil za uporabo«),³³ ampak tudi kritična analiza mehanizmov, strategij, pogojev in kontekstov, s katerimi in v katerih umetnost nastaja. Potrebno je torej vstopiti v diskurz dela namesto v diskurze, ki jih le-to manifestativno implicira, ter identificirati njegove zunaj-kontekstualne, prikrite in nezavedne znake. Kontekst deluje kot začasna provizorična struktura, ki ustreza ciklu stalne menjave proizvodnje in porabe:³⁴ vzpostavi se za vsako situacijo posebej in za določen namen, istočasno ga označuje fleksibilnost in odzivnost, ki omogoča prilagajanje teritoriju, menjavo sredstev, postopkov in oblik ter spreminjanje vsebin in *lokalnih* problematik. Situacijski značaj konteksta je usmerjen na *tukaj in zdaj* – na partikularnost situacije in na njeno komunikacijsko učinkovitost.³⁵

V spremni besedi kataloga odmevne razstave *When Attitudes Become Form* iz leta 1969 je predsednik sponzorskega odbora Philip Morris Europe (ni zanemarljivo, da gre za giganta tobačne industrije) zapisal: »Dela, zbrana na tej razstavi, so mnogi poznavalci umetniške scene označili za »novo umetnost«. Zato se nam v Philip Morrisu zdi primerno, da podpremo predstavitev teh del in nanje usmerimo pozornost javnosti, saj ima njihov ključen element svojega dvojnika tudi v poslovnem svetu. Ta element je inovacija /.../.«³⁶ V sodobnem kontekstu bi ta element nadomestili reciklaža, prisvajanje (apropriacija), integracija in adaptacija. Izrazi, kot so reskilling, reinterpretacija, rekontekstualizacija, reartikulacija, renarativizacija in postprodukcija, so nasičili področje umetnosti in njene teorije. Ti izrazi so v osnovi dvoumni, saj so osnovani

³³ Na takšnih izhodiščih je na primer nastala Bourriaudova teorija relacijske umetnosti, ki je izšla iz avtorjevega kuratorskega vpogleda.

³⁴ Paradigmatičen, *pars pro toto* primer dobesedno ponazarjajo galerijske *kuhinje* Rikrita Tiravanije, ki obiskovalcem omogočajo, da si pripravijo hiter obed, se okrepcajo, posedijo in poklepetajo, pri čemer je hrana predvsem sredstvo družabnega rituala, ki ustvarja naključna srečanja in živo komunikacijo med občinstvom in umetnikom.

³⁵ Tukaj se vedno zastavi vprašanje, kaj ostaja pri projektih, kakršne so npr. Tiravanijeve *družabne kuhinje*, zunaj klasične problematike maskiranja razpoke med družbenim in institucionalnim, med umetniškim in življenjskim, zunaj praktičnega učinka in zunaj simulirane stvarnosti laboratorijskega prostora? Navsezadnje se je Tiravanijeva namera po demokratičnem pretoku ljudi, mnenj in brezplačni prehrani za vse sprevrnila v elitistične kuratorske *rendez-vous* in statistiko obiskovalcev skrčila na skupino poznavalcev sodobne umetnosti.

³⁶ John A. MURPHY, Sponsor's Statement for »When Attitudes Become Form«, *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas* (ur. Charles Harrison, Paul Wood), Cambridge (Ma) 1994, str. 886.

na preteklih postavkah, ki pa so funkcionalne le še kot razlika in do katerih je treba s prevrednotenjem in revizijo vzpostaviti distanco – toda vedno v odnosu do že vzpostavljenih podstat. Znotraj diskurza *post-izmov* – postmedijskega, postvizualnega, postestetskega, postkonceptualnega, postkartezijanskega, postavtonomnega, posthistoričnega in postumetniškega –, ki potrjuje pokop nekdanjih gotovih kategorij in trdnih sistemov, ki se oživljajo kot duhovi in prividi, hlastajoči za novo formo in novo teologijo, se je umetnostna teorija skupaj z umetnostjo znašla v megli brez transparentnih identitet. Pred umetnostno teorijo se postavlja izziv, kako na novo vzpostaviti polje, ki se s transgresijo izmika postavitvi, in definirati svoj predmet, ki je z invazijo »vizualne kulture« in intermedijsko kombinatoriko opustil specifično estetsko bazo in postal polimorfno področje transdisciplinarnih raziskav, ki prerazporejajo ontološke meje umetnosti. S tem pa se zastavi tudi vprašanje, kako določiti ozemlje teoretskih koordinat umetnostnozgodovinske stroke. Kako misliti teorijo glede na umetniško delo in ne delo glede na teorijo? Pa tudi kakšna je pravzaprav vloga konteksta znotraj »tekstualne politike umetnosti«, ki je, kot nas je naučila nova *kritična* umetnostna zgodovina, bila zmeraj stvar institucionalne dogme?

Naj se v zaključku vrnem k novi umetnostni zgodovini, ki je uveljavila raziskovalne pristope in teoretična izhodišča, ki so še živi in relevantni. Kljub bogastvu, raznolikosti in izjemni lucidnosti njenih analiz pa so najtrdnjša oporišča nove umetnostne zgodovine lahko tudi njene šibke točke: kritična osredinjenost na posamične, partikularne, specifične in konkretne parametre je sicer osvetlila in razkrila dotlej marginalne, potlačene ali izključene vidike, vendar jih je pogosto izločila iz njihovih celovitejših konstelacij ali jih posledično celo medsebojno razdvajala in odtujevala (npr. psihoanalitsko, semiotično analizo in družbeno umetnostno zgodovino ali pa marksistično, feministično in postkolonialno umetnostno zgodovino).³⁷ Nova umetnostna zgodovina je, vsaj drugod po svetu, postala še ena akademska doktrina, podvržena usodi vsakega vplivnega teoretskega kanona, ki z osvetljevanjem enega zasenči drugo. Na tem mestu velja omeniti vsaj nekaj s tega vidika robnih pozicij: v zadnjih letih vedno aktualnejše nevrološke raziskave, ki se ukvarjajo s kompleksnostjo zaznave (zlasti z neločljivim spletom fizioloških, bioloških in kognitivnih dejavnikov) ter z razmerji med čustvom, občutjem in razumom, nekatere vidike fenomenologije »utelešenja« oziroma »materializacije« izkustva, razliko med perceptom in znakom in še posebej razlike med specifičnima redoma vizualno predstave in diskurzivno jezikovne ravnine.

Vsaka aktualnost teorije ima prevladujoče ideologije, teoretske mode in priljubljene objekte raziskav. Pri tem ne gre spregledati, da se teoretsko pisanje vedno utemeljuje na dvoumni strukturi pogleda, torej med tem, kar vidimo, poudarimo, izpostavimo, in tistim, kar spregledamo, potlačimo ali izpustimo. Zato je važno, da teoretski diskurz ne reflektira in interpretira le svojega predmeta, ampak tudi sebe v odnosu do le-tega s tem, da *misli* svoj kontekst ter pod vprašaj postavlja temelje in vzroke svoje vzpostavitve zunaj utečenih misli in prevladujočih predstav.

³⁷ Na to opozarja že Jonathan Harris v podpoglavju »Arguments and values« not »theories and methods«, v: HARRIS 2001 (op. 7), str. 285–288.

MARJETA CIGLENEČKI

O SVETLOBI IN SENCI

Jure Mikuž: *Oto Rimele. Duhovnost materialne odsotnosti/Spirituality of material absence*. Maribor, Galerija Žula, 2012, 124 str., ilustr., ISBN 978-961-269-861-4

V decembru 2012 je izšla monografija slikarja Ota Rimeleta¹ z naslovom *Oto Rimele. Duhovnost materialne odsotnosti*.² Pojavila se je kot božično darilo, s pretanjeno strukturo sivo-rožnatih navpičnic na ščitnem ovitku, s poglobljeno študijo Jureta Mikuža, z obiljem izvrstnih fotografij (Boris Gabršček, Damjan Švarc, Andrej Cvetnič, Marko Tušek in Valeska Rimele; iz arhiva Galerije Božidar Jakac v Kostanjevici na Krki in iz avtorjevega arhiva), s podrobno dokumentacijo (Anja Iskra ob uporabi dokumentacije iz Umetnostne galerije Maribor, Moderne galerije in avtorjevega arhiva) in s citati iz slikarjevih esejev in beležk. Monografijo je založila in izdala Galerija Žula, oblikoval jo je slikar sam, prevod v angleščino je delo Tjaše Mohar, slovensko in angleško besedilo pa sta lektorirala Helena Dobrila in James Donaldson. Gradivo so za tisk pripravili v Grafičnem studiu OK v Mariboru, natisnili pa v tiskarni Florjančič tisk d. o. o. v nakladi 1000 izvodov.

Monografij o umetnikih, živih in preminulih, v Sloveniji manjka. Očitno je izdaja takšnih publikacij prehud in tržno neprivlačen zalogaj za založbe, vse pogosteje pa se dogaja, da tudi najuglednejše galerije ne zmorejo natisa obsežnejših katalogov ob retrospektivnih razstavah oziroma tovrstni katalogi izhajajo z zamudo. Likovne monografije dandanašnji lahko izhajajo le ob (vsaj delnem) materialnem vložku umetnikov, kar se je zgodilo tudi v primeru Ota Rimeleta. Sprva je bilo načrtovano, da bo monografija del zgodbe *Evropska prestolnica kulture Maribor 2012* v okviru univerzitetnega programa *Raz.um*. Ni namen pričujočega besedila, da bi razpredali, zakaj namen ni uspel. Prav tako zveni kot oguljena fraza, če zapišemo, da je mariborska univerza zamudila lepo priložnost, da se kot založnica monografije postavi s članom svojega profesorskega zbora in javnosti na tak način sporoči, da sooblikuje kulturno podobo mesta. Zaradi te in drugih podobnih zamujenih priložnosti so prerediti natisi umetniških monografij pravcati prazniki. Rimeletova se zdi še posebej dobrodošla. Predstavlja avtorja srednje generacije, ki ga upravičeno štejemo za eno od osrednjih osebnosti sodobnega slovenskega slikarstva. Trditev nikakor ni zgolj kurtoazna. Za nepoznavalce Rimeletovega opusa jo je mogoče podkrepiti

¹ Oto Rimele je bil rojen leta 1962 v Mariboru. Leta 1990 je diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Emeriku Bernardu, leta 1992 pa je končal še slikarsko specialko pri prof. Janezu Berniku. Od leta 1997 poučuje na Oddelku za likovno umetnost na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru; ima naziv rednega profesorja.

² Jure MIKUŽ, *Oto Rimele. Duhovnost materialne odsotnosti/Spirituality of material absence*, Galerija Žula, Maribor 2012, 124 strani.



1. Oto Rimele: *Puščica in obok*, 1992–1993, platno, les, olje, vosek in pigment; z razstave S. Z. E. S. L. A. (*Svet in zavest v ekstazi sublimacije, limitacije in avtomatizacije*; fotografija iz avtorjevega arhiva)

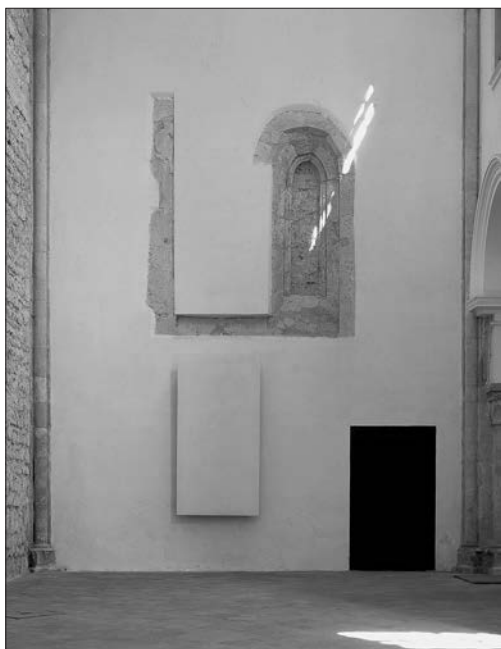
slikar zagotovil trdno mesto v vrhu sodobne slovenske likovne tvornosti. Odločitev za navedeni časovni okvir in s tem za objavo najžlahtnejšega iz zakladnice Rimeletovih stvaritev je bila skrbno pretehtana. V kolofonu preberemo, da je konceptualna zasnova monografije delo Jureta Mikuža in Ota Rimeleta. Podatek, ki nadomešča običajni navedek urednika, je pomenljiv. Prelistavanje in prebiranje publikacije presega doživljanje običajne monografije. Knjiga je dovršen izdelek, usklajen z višji iz Rimeletovega opusa. Oto Rimele, ki je knjigo sam oblikoval in skrbno bedel nad celotnim procesom njenega nastajanja, je perfekcionista. Tudi slikovne priloge, ki so dosledno postavljene na desno in v več primerih natisnjene na podaljšan in zapognjen list, medtem ko na levi prebiramo citate iz umetnikovih esejev in zapiskov, zajemajo prizore z Rimeletovih najbolj odmevnih razstav iz zadnjih desetih let. To so *Illuminacije* v Galeriji Božidar Jakac v nekdanji samostanski cerkvi v Kostanjevici na Krki (2003), razstava v kranjski Galeriji Prešernovih nagrajencev (2004), *Le jeu* v Galeriji Loža v Kopru (2006), inavguralna razstava v Umetnostni galeriji Maribor (2007), *Slike* v lapidariju Galerije Božidar Jakac v Kostanjevici na Krki (2010) in skupinska razstava *Umetnost: ZDAJ. Interier – eksterier*, ki so jo profesorji Univerze v Mariboru in svojimi študenti pripravili na mariborskem rektoratu v letu 2012 v okviru *Evropske prestolnice kulture*. Seveda je v opusu Ota Rimeleta še mnogo del, ki bi si zaslužila

s podatkom o podelitvi nagrade Prešernovega sklada v letu 2004, ki si jo je prislužil z razstavo *Illuminacije* v cerkvi nekdanjega cistercijanskega samostana v Kostanjevici na Krki (2003). Po drugi strani nas preseneti podatek iz umetnikove dokumentacijske baze, da je v slovenski prestolnici razstavljal le malokrat. Še za časa študija je bil nekajkrat gost v manjših galerijah, leta 1994 se je s kolegi iz skupine MI predstavil v Galeriji ŠKUC, leta 2004 samostojno v ljubljanski izpostavi Galerije Žula, leta 2007 v Bežigrasjski galeriji 2 in leta 2010 v Cankarjevem domu v okviru cikla *Likovni kritiki izbirajo*. Odločitve o programski politiki osrednjih ljubljanskih galerij s statusom državnih institucij pogosto zaobidejo ali spregledajo vznemirljivo dogajanje v okoljih, ki niso prostor državne prestolnice.

Monografija se osredotoča na zadnjih deset let Rimeletovega ustvarjanja (2003–2012). Jure Mikuž v svoji študiji omenja leta Rimeletovega umetniškega zorenja in na kratko razloži genezo njegovega slikarstva, vendar je tudi Mikuževo besedilo usmerjeno predvsem v tisti del Rimeletovega opusa, s katerim si je



2. Oto Rimele: *ILV*, 2003, lesena konstrukcija, platno, akrilna barva; prostorska postavitve v nekdanji samostanski cerkvi, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki (foto: Boris Gabršček)



3. Oto Rimele: *LS*, 2003, lesena konstrukcija, platno, akrilna barva; prostorska postavitve v nekdanji samostanski cerkvi, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki (foto: Boris Gabršček)

posebno pozornost. Izpostaviti kaže zgodnejše stvaritve iz obdobja skupine MI³ in prelomno razstavo *Dobri stari horizont* v Umetnostni galeriji Maribor (1999),⁴ poglavje zase so akvareli, subtilne študije o obzornici, na kateri se navidezno stikata zemlja in nebo, kakor tudi novejšje monokromne slike, večinoma poimenovane *Okna* in *Vrata* (razstavi *Likovni kritiki izbirajo* v Cankarjevem domu in *Tri slike* v Univerzitetni knjižnici Maribor, obe 2010). Vse navedeno so vsebine, ki čakajo na naslednjo monografijo, podrobni podatki o celotnem Rimeletovem umetniškem delovanju (samostojne in skupinske razstave, biografija in bibliografija) pa so zbrani in pregledno urejeni v zadnjem delu knjige.

³ Skupino so leta 1987 sestavili: Irena Čuk, Darko Golija, Samuel Grajfoner, Zdravko Jerkovič, Samo Pajek in Oto Rimele. Člane niso povezovala kakšna skupna umetniška izhodišča, družila jih je potreba po udarnejšem nastopu v domačem Mariboru, kamor so se vrnili po zaključenem študiju. Njihov pomen za likovno življenje Maribora je prepoznala Meta Gabršek Prosenec, ki jih je povabila k razstavljanju še kot kustodinja v Razstavnem salonu Rotovž, njihovo delo pa je naklonjeno spremljala tudi kasneje kot direktorica Umetnostne galerije Maribor in tudi potem, ko je skupina zamrla. Trije člani skupine (Golija, Grajfoner in Rimele) so postali profesorji na Oddelku za likovno umetnost Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru in s tem dobili priložnost, da tudi s pedagoškim delom vplivajo na likovno kulturo v mestu in njegovem zaledju.

⁴ *Oto Rimele. Dobri stari horizont/Il buon vecchio orizzonte/Good old horizon*, Umetnostna galerija Maribor, Maribor 1999, uvodni besedili Meta Gabršek Prosenec in Milojka Kline.



4. Oto Rimele: *IL-RE-ID*, 2004, lesena konstrukcija, platno, akrilna barva; prostorska postavitve v Galeriji Prešernovih nagrajencev, Kranj (foto: Marko Tušek)

dve vprašanji, bistveni za Rimeletovo slikarstvo. Prvo se nanaša na svetlobo, drugo na senco. V naboru arhetipskih predstav iz krščanskega sveta, ki jim je zavezano Rimeletovo slikarstvo, je svetlobi odmerjeno posebno mesto – Bog jo je priklical z besedo (1 Mz 1,2–3). O luči, ki predstavlja Boga oz. njegovega Sina, so pisali stari modreci, sledili pa so jim tudi slikarji. Mikuž postreže z nekaj primeri iz preteklosti: z bizantinskimi ikonami in mozaiki, Malevičevim Črnim križem, z dvema primerkoma Rembrandtove Večerje v Emavsu, Rothkovo kapelo v Houstonu in s prostorskimi postavitvami Anisha Kapoorja in Jamesa Turrella. Likovne rešitve iz zgodovine likovne umetnosti primerja z Rimeletovo obravnavo slikarskega telesa, ki je bilo na svoji čelni stranici sprva še temno, nato pa je umetnik prednjo ploskev slikarskega objekta osvetlil, da je tako rekoč izginila iz pogleda in da je gledalec motril le še svetlobno avro na steni razstavišča. Abstraktna prisotnost barvnega odseva »/.../ simbolizira duhovnost materialne odsotnosti«.⁷

Naslov Mikuževe študije, ki je tudi podnaslov monografije (*Duhovnost materialne odsotnosti*), povzema bistvo Rimeletovega likovnega *creda*. Rimele slika z obarvano senco, ki s slikovnega nosilca seva na steno razstavišča. Pot do takšnega načina dela, ki jo lahko opišemo tudi kot hojo od materije proti duhu, je bila dolgotrajna. Rimele si jo je utiral ob poglobljenem premišljevanju, ki ga je zmoget tudi ubesediti; branje Rimeletovih lastnih besedil pomembno pripomore k razumevanju njegovega opusa. Mikuž je že v prvih vrsticah svoje razprave opozoril na Rimeletove objavljene eseje in neobjavljene zapiske, iz katerih je tudi sam obilno zajemal.⁵ Opozoril je na slikarjeve jasne epistemološke osnove in konsistentnost ideje, »ki se kot pri redko katerem ustvarjalcu prežema s prakso samo«.⁶ Alkimiistično iskanje prapočela, prvotne materije, ki vsebuje tudi duha, in spoznanje o enotnosti materije in duha vodita, tako Mikuž, Rimeletovo ustvarjanje že od študentskih let naprej.

Jure Mikuž je svojo razpravo razdelil na dva vsebinska sklopa, da je razprl poglede na

⁵ MIKUŽ 2012 (op. 2), str. 6. Ob pripravah na razstave Rimele oblikuje koncept v besedilo, ki bi ga v večini primerov lahko opisali kot likovno-filozofski esej. Nekatera besedila objavi, še več jih ostane neobjavljenih, vendar jih slikar vedno posreduje zainteresiranim, zlasti pa kustosom razstav in piscem besedil o njegovem delu.

⁶ MIKUŽ 2012 (op. 2), str. 6.

⁷ MIKUŽ 2012 (op. 2), str. 12.

ugotavlja Mikuž. V nadaljevanju na kratko, a duhovito povzema zgodovino slikarstva kot zgodovino upodabljanja svetlobe in svetlobnih pojavov. Rimele ima veliko afiniteto do upodabljanja svetlobe, kakor so jo dojemali stari mojstri. Ko je bil leta 2008 dva meseca študijsko v Parizu, kjer se je posvečal absolutni dematerializaciji barve, so ga še prav posebej vznemirili obiski Sainte-Chapelle.⁸ S posebnimi svetlobnimi učinki pa se je soočal tudi kot kitarist v ansamblih *Lačni Franz* in *Laibach*: specifično odrsko osvetlitev na koncertih je doživljal tudi kot osebno izkušnjo svetlobe.

Rimeletova likovna misel se prezentira v barvni senci, ki obda slikovno telo. Vprašanje sence in njene nesnovnosti je posvečen drugi del Mikuževe razprave. Ob tem se seveda ni mogel izogniti navedbi Platonove votline, kakor tudi ne Leonardovemu *Traktatu o slikarstvu*, naštel pa je še vrsto zgodb in anekdot iz preteklosti in primerov iz umetnosti 21. stoletja. Spet je segel v zakladnico krščanske ikonografije in nas opomnil, da je bil izraz »obsenčenje« prisproda za spočetje brez telesnega spoznanja, v likovni umetnosti realizirano v motivu Oznanjenja. Mikuž je Rimeletovo slikanje z barvno senco podrobneje primerjal z diptihom, na katerem je okrog 1400 Filippo Lippi upodobil Oznanjenje (zbirka Frick, New York). Ker je znana izvorna prostorska namestitvev oltarčka, ki je bil namenjen zasebni pobožnosti, je mogoče rekonstruirati, kako je pozlačeni leseni stebriček, ki deli podobo na dva dela, metal senco z zlatim leskom na levo in na desno krilo. Ob sklicevanju na Jacquesa Derridaja in Immanuela Kanta je Mikuž izpostavil vprašanje okvira (in s tem robov) kot likovno vprašanje z bogato preteklostjo. Hkrati je citiral Rimeletovo misel iz leta 1992; slikar je razmišljal o praznjenju središča in polnjenju robnega prostora do vzpostavitev napetosti, ki jo je imenoval »stanje frekvence odnosa«.⁹ Še en citat iz Rimeletovih besedil se glasi: »Svetloba je tam zato, da generira senco.«¹⁰

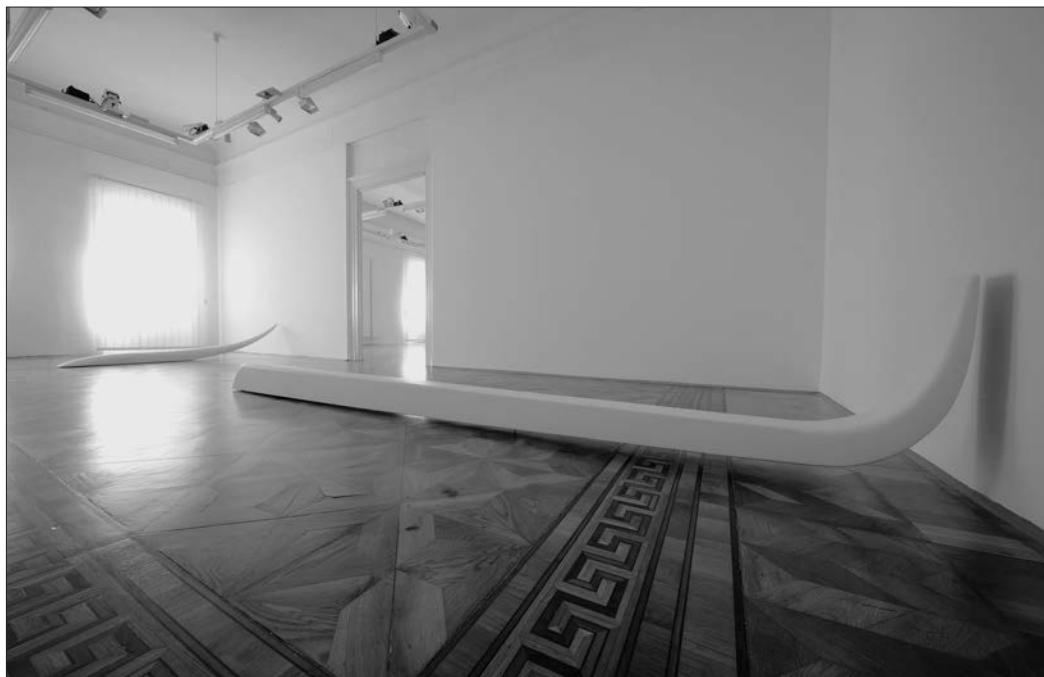


5. Oto Rimele: *DSH-IL*, 2005, lesena konstrukcija, akrilna barva; prostorska postavitev v Galeriji Zlati Ajngel, Varaždin (fotografija iz avtorjevega arhiva)

⁸ Po vrnitvi iz Pariza je v razstavišču na dekanatu mariborske Filozofske fakultete razstavil dela, ki jih je prinesel iz Pariza. Med njimi so bili tudi akvareli, ki jih je napravil v Sainte-Chapelle. Umetnika je fascinalen način, kako so srednjeveški mojstri ujeli svetlobo in jo shranili v zaprt prostor. Ob razstavi je izšla zloženska: *Oto Rimele. Nebo nad Parizom*, Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru, Maribor 2008 (besedilo Marjeta Ciglenečki).

⁹ MIKUŽ 2012 (op. 2), str. 24.

¹⁰ Oto RIMELE, Ne samo zemlja in ne samo nebo, *Likovne besede*, 65–66, 2003, str. 19 (intervju Mojca Zlokarnik).



6. Oto Rimele: *LE JEU*, 2006, lesena konstrukcija, akrilna barva; prostorska postavitev v Galeriji Loža, Koper (foto: Damjan Švarc)

Rimeletove slike od gledalca zahtevajo kontemplativen pristop, v njihovo doživljanje pa je potrebno vložiti veliko navora. Umetnik je vprašanju ponotranjenega zrenja, »navznoter obrnjenega očesa«, posvetil tudi neobjavljen spis,¹¹ iz katerega je za monografijo izbral nekaj citatov. Gledalec mora biti potrpežljiv v pričakovanju, kako se bo obarvana senca, ki je bistvo Rimeletovih del, njegovemu pogledu razodela v vsej intenzivnosti. Večina likovnih kritik (te so se najbolj zgostile ob razstavi *Iluminacije* v cerkvi nekdanjega samostana v Kostanjevici na Krki leta 2003) poroča o fascinaciji in podobni so komentarji drugih obiskovalcev. Jureta Mikuža v razmišljanju o Rimeletovem slikarstvu najbolj vznemirja umetnikovo razumevanje razmerja med snovjo in duhom. »S pomočjo konkretnih slikanih objektov je ustvaril vtis svetlobe, ukrotil njeno žarenje in zajel vse njene fizične ter duhovne razsežnosti. Prežarjenost materialnega predmeta ali konkretnega prostora s svetlobo je od nekdaj najodličnejši pripomoček meditacije, kontemplacije, poglobljanja v lastno duhovnost, ki samo tako lahko doseže razsvetljenje.«¹²

Morda je Jureta Mikuža prav občudovanje Rimeletove zmožnosti, da ustvari pretanjeno napetost med materijo in duhom, odvrnilo od komentarja Rimeletovih najnovejših del, s katerimi dematerializira tudi slikovni nosilec. Rimele je že v letu 2007 platno in les začel zamenjavati z

¹¹ Oto RIMELE, *Predmeti navznoter obrnjenega očesa*, Maribor 1994 (tipkopis v avtorjevi lasti).

¹² MIKUŽ 2012 (op. 2), str. 30.



7. Oto Rimele: *SO-LA 4a*, 2010, pleksi steklo, barva, prostorska postavitev v Lapidariju Galerije Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki (foto: Damjan Švarc)



8. Oto Rimele: *SO-LA 4c* (detajl), 2010, pleksi steklo, barva, prostorska postavitev v Lapidariju Galerije Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki (foto: Damjan Švarc)

lamelami iz pleksi stekla, ki jih je prisljanjal ob stene; barva na hrbtni strani prosojnih trakov je na zidove metala barvno senco na podoben način kot platna, ki jih je napel na lesene podokvire. Sprva je obarvane trakove iz pleksi stekla uvrščal na razstave le kot posamične objekte, leta 2010 pa je v lapidariju Galerije Božidar Jakac postavil razstavo z naslovom *Slike*, ki jo je v celoti sestavil iz tovrstnih kompozicij. Razstava je še bolj kot katerakoli druga pred tem zahtevala kontemplativnost gledalcev. V majhnih pritličnih prostorih južnega samostanskega krila z majhnimi severnimi okni vlada mrak, slikar pa je podobe prepustil naravni svetlobi. Gledalec se je moral v razstavišču zadržati precej časa, da se je prostor postopoma napolnil z obarvano svetlobo. Najlepše je bilo doživljati razstavo ob urah, ko se je samostan utapljal v večerni mrak. Nekaj časa se je barvno žarenje stopnjevalo, nato pa je svetloba ugasnila. Bilo je tako lepo, da je postajalo že srhljivo; zdelo se je kot sestopanje na ono stran. »Izginiti kot svetloba,« je komentiral slikar sam.¹³ Ko smo občudovali Rimeletovo razstavo *Illuminacije*, smo se spraševali, ali bo umetnik od te točke sploh

¹³ Oto Rimele. *Slike/Paintings*, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki 2010, uvodno besedilo Marjeta Ciglencečki.



9. Pogled na prostorsko postavitve Rimeletove razstave v Lapidariju Galerije Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki, 2010 (foto: Damjan Švarc)

še zmoget nadaljevati. V naslednjih letih je slikar ohranjal osnovni koncept *Iluminacij* in eksperimentaliziral z nosilcem. Nosilcu je Rimele na razstavi *Le jeu* v koprski Loži (2006), pred tem pa tudi že na razstavah v kranjski Galeriji Prešernovih nagrajencev (2004) in v varaždinskem Zlatem Ajngelu (2005), stopnjeval fizično oprijemljivost in realno težo. Velika telesa – slike je postavljala na tla in ob stene ter na podokvire napeto platno nadomeščal s povsem lesenimi objekti, čemur pa je sledil obrat k novemu prosojnemu slikovnemu nosilcu. Mnoge občudovalce Rimeletovega slikarstva je razstava v kostanjeviškem lapidariju povsem prevzela, med njimi sem tudi podpisana. Drži pa, da razstava *Slike* iz leta 2010 ni sprožila niti likovnih kritik niti kakšnega drugega poglobljenega odmeva. V svojem načinu prezentacije je bila umerjena izrazito intimno, zahtevala je samoto, gledalca pa je nagradila le, če se je zmoget popolnoma predati razstavljenemu.

Monografija *Duhovnost materialne odsotnosti* slikarja Ota Rimeleta predstavlja v najširšem kontekstu in se ne zadržuje pri podrobnostih, ki avtorja opredeljujejo v njegovem lokalnem okolju.¹⁴ Rimeletova vloga v prostoru mesta Maribor sicer ni zanemarljiva; zlasti kaže opozoriti

¹⁴ O tem gl. dokumentacijo v zadnjem delu knjige, str. 103–122.

na skupino MI, ki ji je pripadal od njenih začetkov do razpada, in na vlogo profesorskega zbora na Oddelku za likovno umetnost na Pedagoški fakulteti mariborske univerze, kjer je Rimele izstopajoča osebnost. Oddelek smemo opredeliti kot pomembno, čeprav doslej spregledano mariborsko likovno središče, člani oddelka pa so že pred leti napisali elaborat za ustanovitev Akademije za umetnosti kot nove članice Univerze v Mariboru. Vsebina bodoče akademije je definirana, za njeno delovanje pa niso zagotovljeni niti prostori niti financiranje. Govoriti je mogoče o še eni od zamujenih priložnosti za dvig kulturne ravni v mestu in njegovem zaledju. Vendar so to podatki in dejstva, ki zadevajo kulturno podobo mesta in so jih dolžna osvetljevati drugačna besedila in razprave.

Rimele in Mikuž sta nam ponudila v ogledovanje in branje monografijo, ki se sofisticirano odmika od vsakdanjih banalnosti in usmerja misel na vprašanja brez časovnih zamejitev.¹⁵ Mikuževa študija je s pronicljivim vpogledom v likovno preteklost umestila problematiko Rimeletovega slikarstva v najširši kontekst in jo izpostavila primerjavi s slavnimi stvaritvami iz zgodovine in sodobnosti. Rimeletova dela takšne primerjave zdržijo, zato je na mestu uvodna trditev, da je Rimele eden najpomembnejših sodobnih slovenskih slikarjev.

¹⁵ Ob tem ne moremo mimo podatka, da namera Umetnostne galerije Maribor o predstavitvi dela Ota Rimeleta na 55. beneškem bienalu v letu 2013 ni uspela. Člani pristojne komisije so (ob ločenem in seveda povsem drugačnemu mnenju Jureta Mikuža) ugotovili, da predlagani projekt »/.../ aktualnega dogajanja v sodobni slovenski umetnosti ne izraža najboljše in da tudi vprašanja, ki jih načenja, niso več najbolj relevantna«. (Iz obrazložitve pristojne komisije, posredovane Umetnostni galeriji Maribor).

TINA KOŠAK

GRAJSKA GALERIJA

SLIKARSKI MOJSTRI OD 16. DO 18. STOLETJA

Pokrajinski muzej Ptuj Ormož, ptujski grad, stalna razstava

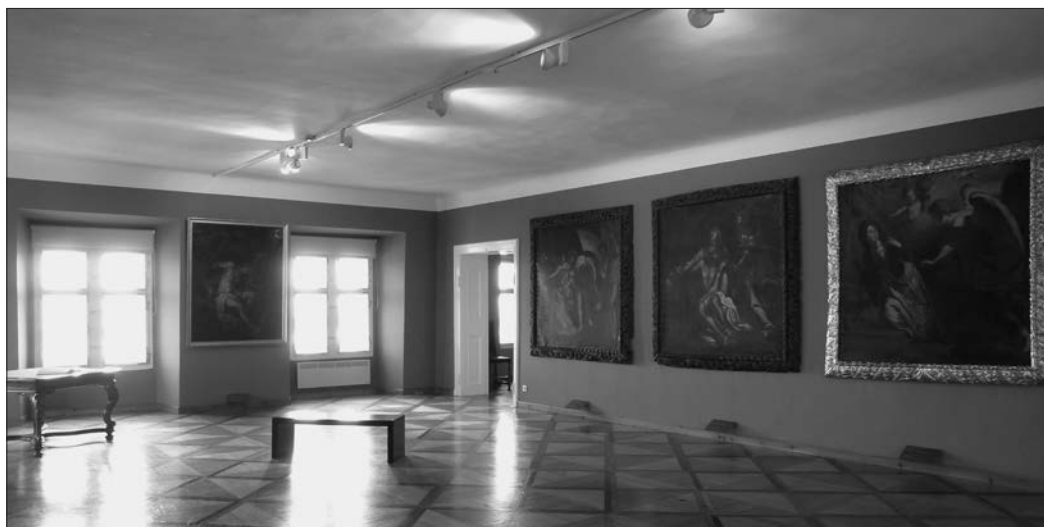
Sedmega septembra lani so na ptujskem gradu odprli novo stalno postavitev baročnih slik iz zbirke Pokrajinskega muzeja Ptuj Ormož. V preurejenih razstavnih prostorih v drugem nadstropju grajskega poslopja, v katerih je bila dotlej razstavljena etnološka zbirka pustnih mask, so na ogled postavili 47 platen iz obdobja med zadnjo četrtino 16. in drugo tretjino 18. stoletja. Projekt ureditve Grajske galerije je vodil kustos Kulturnozgodovinskega oddelka Pokrajinskega muzeja Ptuj Ormož Branko Vnuk, izbor del, med katerimi so nekatera javnosti na ogled prvič, pa je potekal v sodelovanju z ljubljansko Narodno galerijo.

Glavnina razstavljenih del izvira iz zapuščine grofov Herberstein, lastnikov ptujskega gradu med letoma 1873 in 1945. Ker je bil ob nakupu grad skorajda prazen, so Herbersteini ob koncu prenove na začetku 20. stoletja vanj prepeljali opremo iz svojih bližnjih gradov Vurberk pri Ptuj in Hrastovec pri Lenartu ter del slikarske zbirke grofov Dietrichstein iz gradu Libochovice na Češkem, ki je po smrti Theresie grofice Herberstein, roj. grofice Dietrichstein, leta 1895 prešel v last rodbine Herberstein. Poleg umetnin iz treh zgodnjenovoveških umetnostnih zbirk – zbirk grofov Herberstein iz gradov Hrastovec in Vurberk ter zbirke grofov Dietrichstein iz Libochovic – visijo v novoodprti Grajski galeriji tudi dela iz gradov Turnišče in Dornava, ki so v muzejsko zbirko prišla po drugi svetovni vojni preko Federalnega zbirnega centra, oltarna slika Martina Altomonteja *Marija z Jezusom in sv. Jurijem* iz grajske kapele v Veliki Nedelji in nekaj slik neznane provenienco.

Ureditev Grajske galerije predstavlja prvi korak na poti k novi kronološki ureditvi umetnostnih zbirk, katere osnovni koncept malce spominja na staro, leta 1952 urejeno muzejsko galerijo, v okviru katere so bile razstavljene izbrane umetnine iz muzejske zbirke od obdobja gotike do dvajsetega stoletja.¹ Načrti za novo, izčrpnjšo postavitev muzejske umetnostne zbirke na ptujskem gradu predvidevajo še predstavitev gotske umetnosti (za izhodišče novi postavitvi bo uspešna razstava *Gospodje Ptujski. Srednjeveški vitezi, graditelji in mecenji*, ki je v prostorih v drugem nadstropju ptujskega gradu na ogled od leta 2008) in umetnosti 19. stoletja.

V petih razstavnih prostorih Grajske galerije so dela grupirana zlasti po ikonografskih zvrsteh, znotraj teh pa kronološko in glede na provenienco.

¹ Za povojno ureditev galerijske zbirke na ptujskem gradu gl. Jože CURK, Ptujaska galerija slik, *Ptujski zbornik I*, Ptuj 1953, str. 59–62; Jože CURK, *Ptujski grad in njegove kulturnozgodovinske zbirke I*, Ljubljana 1975, str. 26–34 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 57).



1. Pokrajinski muzej Ptuj Ormož, pogled v razstavni prostor Grajske galerije na ptujskem gradu (foto: Andrej Furlan, © UIFS ZRC SAZU)

V prvem prostoru so razstavljeni plemiški portreti iz prve polovice 17. in 18. stoletja. Med cesarskimi portreti Habsburžanov, ki visijo v drugem prostoru, po kvaliteti izstopajo portreti iz dvorca Dornava, med njimi portreta Karla VI. in njegove soproge Elizabete Kristine, pripisana krogu dunajskega dvornega slikarja Johanna Gottfrieda Auerbacha (1697–1753), ter portret cesarice Marije Terezije, pripisan slikarju iz kroga Martina van Meytensa (1595–1770). Odličen portret ovdovele Marije Terezije je signirano delo Antona von Marona (1731–1808) iz leta 1772.

V tretjem in četrtem prostoru so razstavljeni nabožni prizori večjih dimenzij iz Libochovic, Hrastovca in Vurberka, med katerimi posebno pozornost vzbuja *Mučeništvo sv. Jerneja* iz zbirke grofov Dietrichstein v Libochovicah,² ki ga je Alberto Rizzi označil za originalno delo Mattia Prettija (1613–1699), po mnenju Federica Zerija in Ksenije Rozman pa je sočasna (delavniška) kopija.³ Druge slike iz Libochovic iz fundusa Pokrajinskega muzeja Ptuj Ormož so kopije, posnete po delih velikih baročnih slikarskih mojstrov iz praške dvorne zbirke, ki jih je Gundakar grof Dietrichstein z izjemo dveh del naročil v delavnici češkega dvornega slikarja in upravitelja praške grajske galerije Johanna Christiana Schröderja (1655–1702). Preostale slike iz Dietrichsteinove zbirke so še v Libochovicah.

V zadnjem, petem prostoru so poleg dveh nabožnih del, že omenjene Altomontove oltarne slike iz Velike Nedelje in Giovanniju Odazziju (1663–1731) pripisanega *Počitka na begu v Egipt* iz vurberške zbirke, na ogled tihožitja, bitke in krajine. Avtor razstave se je v majhni sobi, povezani

² Za zbirko iz Libochovic gl. zlasti Marjeta CIGLENEČKI, Slike iz Libochovic na ptujskem gradu, *Acta historiae artis Slovenica*, 4, 1999, str. 87–105.

³ Prim. Alberto RIZZI, O nekaterih italijanskih slikah v Sloveniji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 9, 1972, str. 136; Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropski slikarji iz slovenskih zbirk/Maestri europei dalle collezioni slovene*, Narodna galerija, Ljubljana 1993, str. 46, kat. 21, sl. 18.



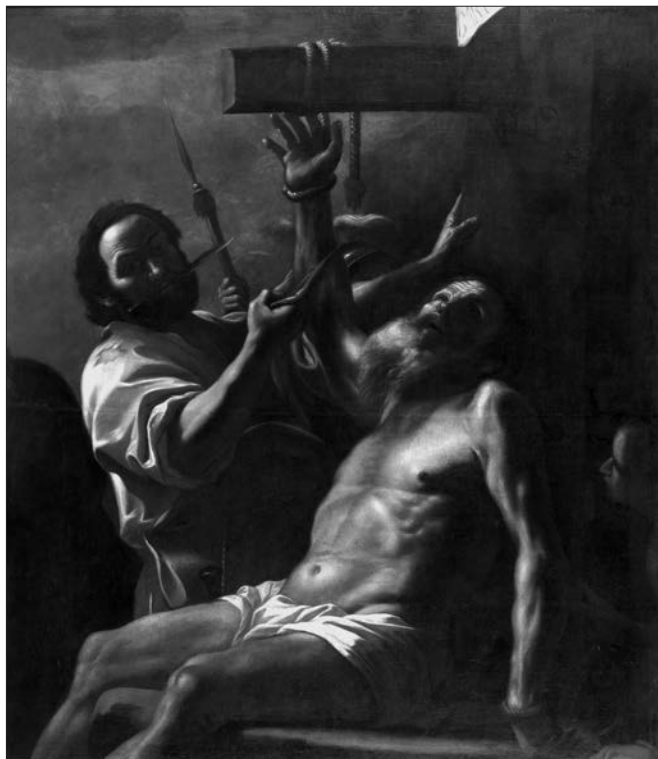
2. Pokrajinski muzej Ptuj Ormož, pogled v razstavni prostor Grajske galerije na ptujskem gradu (foto: Andrej Furlan, © UIFS ZRC SAZU)

s tem razstavnim prostorom, odločil ohraniti del stare etnološke postavitve s slikami na steklo. Ureditev galerije dopolnjuje več kosov starega pohištva iz zapuščine grofov Herberstein ter iz gradu Turnišče, ki v razstavnih prostorih ustvarjajo prijeten ambient grajske galerije.

Razstavljene slike spremljajo didaskalije, ki poleg naslova dela, avtorja in datacije smiselno navajajo tudi provenienco. Pohištvo z napisnimi tablicami žal še ni opremljeno. Ko bodo te nameščene, kar je v konceptu razstave, bodo obiskovalca ne le seznanile z vlogo posameznih kosov v prostoru, temveč mu bodo omogočile razumeti povezavo med provenienco pohištvene in slikarske opreme. Med obiskom razstave pa pogrešamo kratko predstavitev obdobja, vloge in pomena slikarske opreme, predvsem pa tudi zbirk in njihovih naročnikov. Slednji so znani pri dobršnem delu razstavljenih del, kar je v slovenskem prostoru posebnost. Uvodno besedilo, ki bi osvetlilo zgodovino in pomen baročne zbirke, bi bilo v obliki razstavnega panoja smiselno postaviti ob vhodu v razstavni prostor. Za posredovanje dodatnih informacij o zbirkah in posameznih slikah, vključno z interpretacijo njihove vsebine, bi morda lahko poskrbeli tudi s ponovno vzpostavitev sistema avdio vodičev, saj so bili ti v Pokrajinskem muzeju Ptuj pred leti že zelo uspešno v uporabi, ali s pomočjo t. i. QR kod, ki omogočajo nalaganje avdio in video vsebin preko pametnih telefonov in tabličnih računalnikov. Zaradi številnih podatkov o naročnikih in historiatu bi bilo verjetno bolj smiselno, da bi slike v razstavnih prostorih nove galerije namesto po ikonografskih zvrsteh razporedili po zbirkah oziroma gradovih, iz katerih izhajajo.

Ob odprtju razstave je izšel kratek vodnik z besedilom avtorja razstave Branka Vnuka, ki je bil zaradi velikega zanimanja tujih gostov za zbirke na ptujskem gradu preveden kar v pet tujih jezikov (angleščina, nemščina, italijanščina, francoščina in ruščina).⁴ V njem je uvodoma opisana

⁴ Branko VNUK, *Grajska galerija. Slikarski mojstri od 16. do 18. stoletja*, Ptuj 2012.



Mattia Pretti (delavnica?):
Mučeništvo sv. Jerneja,
 Pokrajinski muzej Ptuj Ormož
 (foto: Boris Farič,
 © Pokrajinski Muzej Ptuj Ormož).

provenienca razstavljenega gradiva, čemur sledi kratka predstavitev slik v petih razstavljenih prostorih s poudarkom na pomembnejših in kvalitetnejših delih. Čeprav besedilo večinoma povzema rezultate starejših raziskav, je v njem najti več podatkov, ki so se »skrivali« med muzejsko dokumentacijo. Tako so objavljeni podatki o avtorstvu slike *Mučenje sv. Boštjana* (dejansko gre za upodobitev sv. Irene, ki neguje sv. Boštjana) iz zbirke grofov Herberstein v gradu Hrastovec. Že leta 1998 so med restavratorskim posegom v Narodni galeriji odkrili signaturo v Regensburgu rojenega in na Štajerskem delujočega slikarja Georga Abrahama Peuchla in datacijo 1682.⁵ Priprave na razstavo so poleg revizije obstoječih podatkov iz muzejske dokumentacije in literature prinesle tudi zanimivo novo odkritje: med restavratorskimi deli so na hrbtni strani portreta Kristofa Filipa

⁵ Branko VNUK, *Grajska galerija. Slikarski mojstri od 16. do 18. stoletja*, Ptuj 2012 (brez navedbe strani). Georg Abraham Peuchel je leta 1673 kot slikar izpričan v računskih knjigah rodbine Eggenberg, za cistercijski samostan Rein naj bi naslikal sliko sv. Trojice, v mariborski stolnici pa se je ohranila njegova signirana in z letnico 1697 datirana oltarna slika sv. Florijana. Gl. zlasti Josef WASTLER, *Steirisches Künstler-Lexicon*, Graz 1883, str. 120; Avguštin STEGENŠEK, *Prenovljene cerkve, Ljubitelj krščanske umetnosti*, 1/3–4, 1914, str. 203; Polona VIDMAR, *Liturgična oprema mariborske stolnice, Mariborska stolnica ob 150. obletnici Slomškovega prihoda v Maribor*, Maribor 2009, str. 247–248.



Abraham Peuchel: *Mučenje sv. Boštjana*
 (Sv. Irena neguje sv. Boštjana),
 Pokrajinski muzej Ptuj Ormož
 (foto: Boris Farič,
 © Pokrajinski Muzej Ptuj Ormož)

Schallenbergga našli podpis Felixa Antona Besolda, dvornega slikarja pfalškega volilnega kneza Karla Theodorja, in letnico 1734.⁶

Čeprav daje vodnik dobro osnovno informacijo o novi stalni razstavi, pa nekoliko bolj zainteresirani obiskovalci ob ogledu pogrešamo izčrpnjšo publikacijo, v kateri bi bile podrobneje predstavljene tako razstavljene umetnine kot tudi zbirke, iz katerih izhajajo. Ker je pregledni katalog umetnin na stalnih razstavah že dlje časa v načrtu, velja na tem mestu še enkrat opozoriti na izjemen pomen celovitosti baročnih zbirk na ptujskem gradu. Poleg zbirke grofov Attems, ki jo hranita graška Alte Galerie (Universalmuseum Joanneum) in ljubljanska Narodna galerija, so zbirke grofov Herberstein na Ptujju in deloma v Pokrajinskem muzeju Maribor najceloviteje ohranjene štajerske plemiške zbirke. Pri njihovi prezentaciji zato njihov historiat in vidik zbirateljstva nedvomno zaslužita posebno pozornost. Visoka kvaliteta in vsebinska raznolikost, ki odlikujeta razstavljena platna, ter dobro zasnovana predstavitev in prijazen ambient bodo k ogledu bržkone privabili številne obiskovalce, raziskovalce baročne umetnosti pa nedvomno spodbudili k nadaljnjemu raziskovanju.

⁶ Branko VNUK, *Grajska galerija. Slikarski mojstri od 16. do 18. stoletja*, Ptuj 2012 (brez navedbe strani). Za slikarja Felixa Antona Besolda (tudi Besoldt) gl. npr. Joseph August BERINGER, Besold Felix Anton, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (ur. Ulrich Thieme, Felix Becker), 3, Leipzig 1909, str. 532.

DAMJAN PRELOVŠEK

SLOVENSKI GRADOVI

Na pobudo našega vodilnega kastelologa dr. Igorja Sapača je Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo 6. februarja 2013 v prostorih Mestnega muzeja priredilo tiskovno konferenco o nedoumljivem zanemarjanju gradov pri nas. Poudarek je bil na opozorilu na najnovejše uničevanje gradu Ravno polje pri Kungoti, ki je pred desetletjem še stal, danes pa je nerazpoznavna razvalina, oropana vseh dragocenih kamnoseških detajlov. Do nje sta privedli splošna brezbriznost do kulturne dediščine in popolna pasivnost Inšpektorata RS za kulturo in medije pri (nekdanjem) Ministrstvu za kulturo, ki se ni zganil kljub jasnim opozorilom pristojne konservatorke. Vsakomur, ki mu ni vseeno za našo stavbno tradicijo, se je ob teh grozljivih posnetkih moralo parati srce. Da ne gre za osamljen primer, temveč so zanemarjanje, ropanje in uničevanje kulturne dediščine pri nas reden pojav, so govorili tudi posnetki drugih gradov in dvorcev: Podčetrtek, Viltuš, Slivnica, Črnci, Grumlof, Dornava, Štatenberg in Betnava. K temu bi lahko pridali nekdanj mogočni Hošperk pri Planini in še marsikateri objekt. Najbolj žalostno je, da so na seznamu prihodnjih razvalin tudi gradovi, ki so bili donedavna še naseljeni in v razmeroma dobrem stanju, pa se je država odrekla skrbi zanje. To so Slivnica, Dornava, Cmurek, Viltuš, Črnci, Ravne pri Šoštanju, v bližnji prihodnosti pa bomo v to kategorijo, kot kaže, žal, morali prišteti tudi imenitni Hrastovec. Najbolj žalosten primer je gotovo двореc Viltuš, ki je imel do leta 1990 še skoraj v celoti ohranjeno opremo, danes, po dobrem desetletju državne skrbi zanj, pa je devastiran in brez inventarja. Marmorni kamini so potrgani iz zidu, enako stenske obloge, imenitno rezljano stopnišče je uničeno. Veliko gradov so v devetdesetih letih bizarno olastninili ljudje brez čuta za spomeniške vrednote. Dva srbska državljana sta si prisvojila gradova v Podčetrtku in Šmarju pri Jelšah, vodilni delavci podjetja Impol pa Štatenberg. Vsi omenjeni gradovi so po nekajletnem zanemarjanju v več kot žalostnem stanju, še zlasti če se spomnimo, da je bil nedolgo nazaj v Štatenbergu urejen hotel in grad temu primerno obnovljen. V zakonu sicer obstoja člen o razlastitvi nevestnega lastnika, vendar v praksi ni bil še nikoli uporabljen. Ptičjemu strašilu sredi polja je podoben tudi člen o nujnosti vzpostavitve prvotnega stanja oziroma kaznovanju odgovorne osebe. Če k temu seznamu pridamo še na pol obnovljene ali zanemarjene gradove Pišce, Grad na Goričkem, Bokalce, Novo Celje, Turjak, Borl, Brdo pri Lukovici, Krumperk, Trebnje, Hmeljnik, Podsmreka, Šrajbarski turn, Velike Žablje in Rihemberk v Braniku, katerih usoda ni znana ali pa je čisto negotova, smo omenili skoraj vso najpomembnejšo grajsko dediščino na Slovenskem. Država je leta 1999 v skrbi zanj občinam pobrala vse gradove, ki so še bili na voljo, jih samo delno obnovila ali pa v celoti prepustila propadu, danes pa jih spet ponuja komur koli za drobiž



1. Grad Hošperk pri Planini, fotografiran leta 2009. Grad bi bilo po vojni še mogoče rešiti. Danes je nepristopna razvalina. Imenitne baročne hleve so zažgali ob snemanju filma *Nasvidenje v prihodnji vojni* (foto: Damjan Prelovšek).



2. Grad Ravno polje pri Kungoti je Ivan Stopar uvrstil med naše najpomembnejše grajske stavbe. Pred desetimi leti bi ga bilo še mogoče rešiti (foto: Damjan Prelovšek, 2005).



3. Stopnišni trakt Kersnikovega gradu Brdo pri Lukovici. Leta 2008 je pisateljev potomec prosil Ministrstvo za kulturo RS, da bi mu pomagalo rešiti vsaj stopnišni trakt. Odgovora ni dobil, prva zima pa je opravila svoje (foto: Damjan Prelovšek, 2012).



4. Arkadni hodnik gradu Ravno polje. Leta 2005 je še imel nekaj kamnoseških detajlov, ki jih danes ni več (foto: Damjan Prelovšek).

in brez garancije, da bodo kdaj ustrezno obnovljeni. K temu moramo prišteti še v vojni ali po njej uničene gradove, med katerimi je bilo največ škode zagotovo narejene s požigom Soteske, da spoznamo vso mizerijo našega spomeniškega varstva, ki ni sposobno ničesar storiti, da bi pred propadom in barbarstvom ohranilo vsaj še tistih nekaj grajskih stavb, v katere je država že pred časom celo vložila svoj denar. Potomca pisatelja Janka Kersnika, ki je pred časom hotel z zasilno streho obvarovati grad Brdo pred nadaljnjim propadom, so na občini odpravili z besedami: »Saj smo ga komaj požgali.« Stvar je prišla že tako daleč, da nekateri nadebudneži brez strokovnega nadzora skušajo rešiti kak objekt, pa ga pri tem do konca izmaličijo, kar se najbolj drastično dogaja z Žovnekom. Pogosto tudi država brez prave strokovnosti obnavlja kak grad celo v neposredni bližini svoje spomeniške službe, na primer sedež Celjskih grofov nad Celjem. Skratka, ni ne interesa ne kontrole, kaj se po Sloveniji dogaja na področju, ki bi moralo pričati o naši visoki civilizacijski stopnji. Še bolj nerazumljivo pa je, da tudi nekdanjim lastnikom, ki bi bili pripravljene svoj grad obnoviti in ga odpreti javnosti za kulturne namene, iz gole zavisti in ideološke zaslepljenosti tega ne vrnemo, kar velja za Attemsovo Slovensko Bistrico. Podoben primer, ki kaže na neodgovornost spomeniškega varstva, je razvalina gradu na Planini pri Sevnici. Domači podjetnik ga je za svoj denar skušal obnoviti po projektu dr. Sapača, vendar so mu celjski varstveniki zmetali toliko polen pod noge, da je na koncu obupal in grad propada naprej. Pregloboko v sebi nosimo izročilo boljševiske revolucije in nam je verz *Grad gori, grof beži*, še vedno bolj melodičen od civilizacijskih standardov 21. stoletja. Zadnji grad je bil z blagoslovom spomeniškega varstva podrt pred petimi leti, ne da bi ga prej kdo sploh podrobneje preiskal. Šlo je za graščino Štok v Vuzenici, ki je bila tesno povezana z zgodovino kraja in poleg tega okrašena s sgrafiti, kar je bilo v našem spomeniškem gradivu izjemna redkost!

Če torej nočemo izgubiti prav vsega najpomembnejšega, kar je nekoč nastalo na našem ozemlju in se je zapisalo v slovensko zgodovino, je treba nemudoma ukrepati in spremeniti sistem varovanja. Prvi korak je zamenjava nesposobnežev, ki vodijo naše spomeniško varstvo na ministrstvu in na zavodu, z ljudmi, ki jim ni vseeno in ki bodo poskrbeli, da nam pred očmi ne bodo več izginjale najbolj kakovostne priče naše stavbne preteklosti. Nekdo mora za vse to tudi odgovarjati. Mesto generalnega direktorja Direktorata za kulturno dediščino ni sinekura, temveč odgovorna funkcija, kjer se morajo stvari začeti najprej spreminjati. Isto velja za direktorja Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije in vodje njenih območnih enot. Sedanja praksa, ko se ukvarjajo le s spomeniki, ki imajo skrbnike, in si drago zaračunavajo storitve (največkrat z »uslugami« Restavratorskega centra), druge pa puščajo v nemar, je, milo rečeno, zločin nad slovensko kulturo. S tem ne rešujejo prav ničesar, saj se lastniška ali skrbniška struktura hitro spreminja, gradovom pa ni zagotovljeno trajno preživetje. Spremeniti je treba tudi spomeniški zakon, ker je nedorečen in vsebuje znameniti 31. člen, po katerem je pri nas mogoče odstraniti kateri koli kulturni spomenik, če je ta komu napoti. Medtem ko se na ministrstvu zavzemajo za stabilno financiranje filmske industrije in za nove filme še vedno razpisujejo sredstva, se že tako skromen denar za obnovo kulturnih spomenikov iz leta v leto krči. Že nekaj časa tudi ni več razpisov, na katere bi se za pridobitev finančne pomoči lahko prijaviли zasebniki. Vzdrževanje kulturnih spomenikov je drago, a lastnikom država ne pomaga, čeprav je to zakonsko ustaljena praksa v vseh civiliziranih družbah. Zato ni čudno, če prihaja v splošni praksi varovanja kulturnih spomenikov



5. Graščina Štok v Vuzenici je bila zgrajena v drugi polovici 16. stoletja. ZVKDS je večkrat menjal svoje mnenje glede njene ohranitve. Fotografija je bila posneta 2006, nekaj mesecev pred rušenjem (foto: Damjan Prelovšek).



6. Napisna plošča nad vhodom v graščino Štok (foto: Damjan Prelovšek, 2006).

do pogostih devastacij prav z njihove strani, ko skušajo izsiliti vsaj dražjo zazidalno parcelo in jim je kulturna dediščina pri tem napoti. Vsi v register nepremične kulturne dediščine vpisani spomeniki in druge enote niso zadostno ovrednoteni, saj se je vpisovalo, kar je bilo pač komu všeč, ne pa vedno to, kar bi se moralo. Konservatorji si z njim lahko pomagajo le v redkih primerih. Sami prihajajo iz raznih študijskih smeri in ostajajo brez mentorstva in nadzora, odgovorni pa naj bi bili za področja, ki jim niso domača. Ker se pri nas ne priznava nobene strokovne avtoritete (večina so iz spomeniških krogov že uspeli pregnati) in se vsak spozna na vse, je zmeda popolna in zato vlada anarhija. Za zelo škodljivo se je izkazala delitev na spomenike državnega in lokalnega pomena, kakršne drugod ne poznajo. Prvič ni v tem nobene logike, ker ta delitev v konkretnih primerih ne izhaja iz celovitega poznavanja in vrednotenja spomeniškega gradiva. Drugič pa so tako imenovani spomeniki lokalnega pomena v načelu razumljeni kot občinska last in torej na milost in nemilost izročeni lokalnim interesom. Zakonodajca pozna še tretjo kategorijo dediščine, v katero spadajo tako betonska korita za napajanje živine kakor tudi nekateri najbolj žlahtni dosežki naše grajske arhitekture, ki jih pač nihče ni uvrstil kam drugam. Hudo bi se motili, če bi mislili, da je s stopnjo pravnega varovanja povezano tudi upanje na večjo možnost fizičnega preživetja kulturnega spomenika, kajti naše spomeniško varstvo deluje po načelu stihije, na kar sem opozoril že uvodoma. Posebnost slovenskega pravnega sistema je tudi, da poročila o vplivih na okolje, od katerih je odvisna usoda kulturnih spomenikov, naročajo in plačujejo investitorji, kar je enako, kot če bi dali ovce past volkovom.

V debati, ki je sledila predstavitvi, sem poleg omenjenega govoril tudi o škodljivosti pomanjkanja licenc za izvajalce del na kulturni dediščini. Saj pri nas lahko brez ustreznega konservatorskega nadzora po najbolj pomembnih spomenikih telovadi vsak, ki zna v roki držati zidarsko žlico. O vsem pa odloča ZVKDS, ki že dolgo ni več nadzorni organ, temveč s svojim Restavratorskim centrom predvsem zaslužkarski izvajalec.

Moje opozorilo na vzroke za propadanje gradov pa je šlo na tiskovni konferenci močno na živce predsednici Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, gospe Ireni Mislej, ki mi



7. Grad Viltuš: tu so nekoč stale kakovostne lesene stopnice (foto: Damjan Prelovšek, 2007).



8. Grad Viltuš leta 2007. Prof. Nace Šumi je o njem zapisal: »Je najiminitnejši naš primer historicističnega oblikovanja z izvorno sintezo različnih slogovnih prvin. V notranjščini je zlasti izjemno kvalitetna izdelava lesene opreme.« Pogled v dvorano z izruvanim kaminom (foto: Damjan Prelovšek).

je skušala prepovedati vsak nadaljnji komentar. Sicer je poudarila, da je to, kar se je zgodilo z Ravnim poljem in z nekaterimi drugimi gradovi, barbarstvo, a je v isti sapi zatrjevala, da je tako, kot je doslej, vse v redu in da pomaga edino izobraževanje ljudi od šolskih klopi naprej. Naši gradovi tega, žal, ne razumejo in se bodo še naprej spreminjali v prah kljub visokoletečim vzgojnim ciljem gospe Mislej. Očitno si želi, da vse izgine še za našega življenja, kajti drugače ni bilo mogoče razumeti njene modrosti, da je v vsem tem tudi nekaj pozitivnega. Oglasilo se je še nekaj posameznikov, ki so pristavili, da zamenjava odgovornih ne bi v ničemer prispevala k izboljšanju stanja. Torej, iz najbolj kompetentnih ust slišimo, da tako vendarle mora biti. Le kaj bi o vsem tem rekel profesor France Stele, ki je pri nas organiziral spomeniško varstvo v precej težjih okoliščinah in je svoje poslanstvo razumel v izrazito etičnem smislu. Pred drugo svetovno vojno se mu je posrečilo pred gradbenimi špekulanti ohraniti tudi dominikansko cerkev na Ptujju. Lani so z blagoslovom varstvenikov iz nje odstranili muzej in uničili njeno originalno leseno ostrežje ter njeno notranjščino iznakazili z masivno armiranobetonsko konstrukcijo za tribune. Ne verjamem, da je stanje še kje drugod v Evropi tako katastrofalno kot v samostojni Sloveniji.

Koledar razstav: marec–junij 2013

(CD = zgoščenska, DL = delovni listi, K = katalog, P = plakat, Z = zloženska)

CELJE

POKRAJINSKI MUZEJ

odprto: torek–nedelja 10–18

od 1. 3. 2013: *Stalna etnološka zbirka*

Pokrajinskega muzeja Celje, nova postavitev

(Knežji dvor, Trg celjskih knezov 8)

10. 4.–5. 6. 2013: *Arheološka dediščina slovenske Štajerske iz Univerzalnega muzeja Joanneum*

CERKNO

CERKLJANSKI MUZEJ, Bevkova 12

odprto: torek–petek 9–15,

sobota–nedelja in praznik 10–13 in 14–18

od 8. 3. 2013: *Vinko Peternelej,*

fotografska razstava (Z)

od 19. 4. 2013: *Vlasta Hvala,* fotografska razstava (Z)

DOMŽALE

GALERIJA DOMŽALE, Mestni trg 1

odprto: ponedeljek–petek 10–12 in 15–19,

sobota 10–12

7.–22. 3. 2013: *Prosojna telesa,*

večmedijski projekt Uršule Berlot

4.–18. 4. 2013: *Vesna Bukovec,* razstava risb

IDRIJA

MESTNI MUZEJ, RAZSTAVIŠČE NIKOLAJA

PIRNATA, grad Gewerkenegg, Prelovčeva 9

odprto: 9–18

21. 1.–21. 3. 2013: *Janko Trošt,* razstava ob 60-letnici Mestnega muzeja Idrija (K)

4. 4.–5. 5. 2013: *Slovenija odprta za umetnost 1993–2013,* razstava del z mednarodne likovne delavnice (K)

KOPER

GALERIJA LOŽA, Titov trg

odprto: torek–sobota 11–17, nedelja 11–13

1. 3.–7. 5. 2013: *Erozija časa,* razstava

Huiqin Wang

15. 5.–25. 6. 2013: *Ana Sluga*

GALERIJA MEDUZA, Čevljarska 34

odprto: ponedeljek–petek 10–19, sobota 10–12

8. 3.–7. 4. 2013: *Fotoreporterji med aktivnimi*

državljeni na trgih in ulicah mest Slovenije

od novembra 2012 do februarja 2013

12. 4.–12. 5. 2013: *Ira Marušič*

maj–junij 2013: *Suzana Brborovič*

LJUBLJANA

CANKARJEV DOM, Prešernova 10

odprto: 11–20, ponedeljek zaprto

27. 2.–24. 3. 2013: *Sarajevo, moje mesto,*

moja usoda, fotografska razstava

Milomira Kovačeviča (Mala galerija)

marec 2013: *Kaja Avberšek,* razstava po izboru

Monike Ivančič Fajfar (v okviru ciklusa

Likovni kritiki izbirajo) (Prvo preddverje)

marec 2013: *Renata Bedene,* oblikovalska

razstava (v okviru ciklusa predstavitev oblikovalcev)

(Prvo preddverje)

6. 3.–26. 5. 2013: *Sprehajanje po ateljeju,*

razstava Bogdana Borčiča (Galerija CD) (K)

27. 3.–5. 5. 2013: *Prostori krize,* fotografski,

kolektivni, izbrani, tematski, likovni projekt

(Mala galerija)

april 2013: *Paride de Stefano,* razstava

po izboru Aleksandra Bassina (v okviru ciklusa

Likovni kritiki izbirajo) (Prvo preddverje)

april 2013: *Belabela,* oblikovalska razstava

(v okviru ciklusa predstavitev oblikovalcev)

(Prvo preddverje)

maj 2013: *Apolonija Simon,* razstava

po izboru Leva Menašaja (v okviru ciklusa

Likovni kritiki izbirajo)

(Prvo preddverje)

maj 2013: *Nataša Šuštaršič Plotajs*, oblikovalska razstava (v okviru ciklusa predstavitev oblikovalcev) (Prvo predddverje)

8.–29. 5. 2013: *Push, push, pop!*, fotografska razstava Urbana Cerjaka (Mala galerija)

30. 5.–27. 6. 2013: *Dokumenti časa*, fotografska razstava Igorja Modica (Mala galerija)

junij 2013: *Robert Lozar*, razstava po izboru Tatjane Pregl Kobe (v okviru ciklusa *Likovni kritiki izbirajo*) (Prvo predddverje)

5. 6.–25. 8. 2013: *Pa.slika*, razstava Iva Prančiča (Galerija CD)

GALERIJA AVLA NLB, Trg republike 2
odprto: ponedeljek–petek 8–18

17. 1.–14. 3. 2013: *Franjo Bahovec* (Hrvaška), fotografska razstava

21. 3.–9. 5. 2013: *Jiri Sliva* (Češka), razstava ilustracij

16. 5.–12. 9. 2013: *Protey Temen* (Rusija), oblikovalska razstava

GALERIJA FOTOGRAFIJA, Mestni trg 11/I
odprto: torek–petek 12–19, sobota 10–14

april 2013: *Boris Gaberščik*, fotografska razstava

junij 2013: *Philippe Bordas*, fotografska razstava

GALERIJA JAKOPIČ,
Slovenska cesta 9

odprto: torek–nedelja 10–18

26. 2.–28. 4. 2013: *Prazni odri/Empty Stages*, razstava Tima Etchellsa

GALERIJA STANETA KREGARJA,
Štula 23

odprto: vsak dan 8–18

6. 3.–24. 4. 2013: *Radovan Rakovec:*
Tapiserije križevega pota

3. 4.–6. 5. 2013: *Jože Bartolj*, slikarska razstava

7. 5.–30. 6. 2013: *Skozi tebe bo kipela rast*, razstava nekdanjih dijakov ob 20-letnici Škofijske klasične gimnazije

GALERIJA VŽIGALICA,
Trg francoske revolucije 7

odprto: torek–nedelja 10–18

5. 3.–7. 4. 2013: *Nisem hotel vedeti, a uvidel sem*, razstava Lele B. Njatin

MEDNARODNI GRAFIČNI LIKOVNI CENTER,
Grad Tivoli, Pod turnom 3
odprto: torek–nedelja 11–18

19. 2.–7. 4. 2013: *Kartografija medprostora*, prostorska postavitev Miroslava Cukovica

19. 2.–7. 4. 2013: *Razrezano, vrinjeno, izrezano*, razstava Williama S. Burroughsa

17. 4.–26. 5. 2013: *Geslo: Grafika/ Password-Printmaking*

17. 4.–26. 5. 2013: *Miran Kreš: Iluminacije*

4.–25. 6. 2013: *Produkcija 2010–2012*, razstava del, nastalih v ateljejih MGLC

MESTNA GALERIJA LJUBLJANA, Mestni trg 5
odprto: 10–18, nedelja in prazniki 10–13,

ponedeljek zaprto

6. 2.–14. 4. 2013: *50 let Mestne galerije Ljubljana*, dokumentarna razstava

25. 4.–16. 6. 2013: *Podoba sreče v umetnosti*, skupinska razstava

KULTURNI CENTER TOBAČNA 001,
Tobačna ul. 1

odprto: 10–18, nedelja in prazniki 10–13,
ponedeljek zaprto

7. 3.–7. 4. 2013: *Dušica Dražič*, večmedijska razstava

23. 4.–7. 6. 2013: *Ibro Hasanović*, večmedijska razstava

MESTNI MUZEJ, Gosposka 15

odprto: torek–nedelja 10–18, četrtek do 21

od maja 2013: *Kolo*, kulturnozgodovinska in arheološka razstava

MODERNA GALERIJA, Cankarjeva 15

odprto: 10–18, ponedeljek zaprto

1. 1.–31. 12. 2013: *20. stoletje. Kontinuitete in prelomi*, razstava del iz nacionalne zbirke MG+MSUM

6. 2.–1. 9. 2013: *Marko Šuštaršič (1927–1976)*, retrospektivna razstava

MUZEJ SODOBNE UMETNOSTI METELKOVA,
Maistrova 3

odprto: 10–18, ponedeljek zaprto

1. 1.–31. 12. 2013: Izbor del iz mednarodne zbirke Arteast 2000+ in nacionalne zbirke MG + MSUM
25. 2.–10. 5. 2013: *Jože Barši*, retrospektivna razstava
13.–26. 5. 2013: Razstava del nominirancev za nagrado ESSL ART AWARD CEE 2013

MUZEJ ZA ARHITEKTURO IN OBLIKOVANJE, Grad Fužine, Pot na Fužine 2
 odprto: 10–18, ponedeljek zaprto
3. 12. 2012–31. 3. 2013: *Nedokončane modernizacije: Med utopijo in pragmatizmom*
3. 12. 2012–31. 3. 2013: *Smer B – reforma oblikovanja*, oblikovalska razstava
4.–31. 3. 2013: *Slovenia Press Photo: Bosna 1992–1995*, razstava reporterske fotografije
25. 4.–29. 9. 2013: *Pod skupno streho*, razstava projektov javnih stavb v Sloveniji v 20. stoletju
11. 5.–16. 6. 2013: *Nenavadni predmeti iz galerije Valerie Traan*, razstava sodobnega oblikovanja

NARODNA GALERIJA, Prešernova 24
 odprto: 10–18, ponedeljek zaprto
6. 2.–5. 5. 2013: *Romar k lepoti*, spominska razstava Staneta Kregarja (K)

NARODNI MUZEJ SLOVENIJE – RAZSTAVIŠČE METELKOVA, Maistrova 1, vhod s ploščadi Muzejske četrti
 odprto: torek–nedelja 10–18
 29. 11. 2012–15. 10. 2013: *Vitez, dama in zmaj: Dediščina srednjeveških bojevnikov* (K)

MARIBOR

SLAVIJA No. 11, Ulica Vita Kraigherja 3
 odprto: torek–nedelja 10–18, velikonočna nedelja, 1. 5., 1. 11. in 25. 12. zaprto
30. 11. 2012–17. 3. 2013: *Skoraj pomlad*, pregledna razstava skozi 100 let slovenske umetnosti
12. 4.–12. 5. 2013: *Strast in pogum*, razstava o zasebnih zbirkah slovenskih zbirateljev

UMETNOSTNA GALERIJA MARIBOR, Strossmayerjeva 6
 odprto: torek–nedelja 10–18, velikonočna nedelja, 1. 5., 1. 11. in 25. 12. zaprto
30. 11. 2012–17. 3. 2013: *Skoraj pomlad*, pregledna razstava skozi 100 let slovenske umetnosti

4. 4.–7. 7. 2013: *Marko Pogačnik*, kiparska razstava

MURSKA SOBOTA

GALERIJA MURSKA SOBOTA, Kocljeva 7
 odprto: torek–petek 8–18, sobota, nedelja, prazniki 9–12
4. 4.–22. 5. 2013: *Študenti Gabriela Stupice*, razstava del iz lastne stalne zbirke (Mala galerija)
4. 4.–22. 5. 2013: *Vladimir Potočnik*, razstava del (Velika galerija in balkon)
6. 6.–21. 8. 2013: *Matrica, grafika, slika*, razstava del Lojzeta Spacala

NOVA GORICA

MESTNA GALERIJA, Trg E. Kardelja 5
 odprto: 9–13, 15–19, sobota 9–12, nedelja in prazniki zaprto
15. 3.–5. 4. 2013: *To so čačke!*, kuratorica Saša Nabergoj (K)
12. 4.–3. 5. 2013: *Roman Makše*, kiparska razstava (K)
10.–31. 5. 2013: *Zmago Lenardič*, slikarska razstava (K)
7.–28. 6. 2013: *Bojan Bensa*, slikarska razstava (K)

NOVO MESTO

DOLENJSKI MUZEJ, JAKČEV DOM, Sokolska ul. 1
 odprto: torek–sobota 9–17, nedelja 9–13
8. 2.–5. 5. 2013: razstava Društva likovnih ustvarjalcev Dolenjske
15. 6.–29. 9. 2013: *9. novomeški likovni dnevi* (razstava del iz likovne kolonije)

PIRAN

GALERIJA HERMAN PEČARIČ, Leninova 2
 odprto: torek–sobota 11–17, nedelja 11–13
31. 1.–1. 4. 2013: *Žarko Vrezec*, naravoslovne ilustracije
5. 4.–19. 5. 2013: *Nagrajenci Ex-tempora Piran* (Anamari Hrup, Tanja Krstov, Ferdo Žorž)
15. 6. 2013–5. 1. 2014: *Herman Pečarič: O ladjah in pristaniščih*

MESTNA GALERIJA, Tartinijev trg 3
 odprto: torek–sobota 11–17, nedelja 11–13

8. 2.–5. 5. 2013: *Artecolta*, presežnost likovnega dela kot *hommage* umetniku in umetnini
17. 5.–1. 9. 2013: *Alan Hranitelj*, razstava modnega oblikovanja

PORTOROŽ

RAZSTAVIŠČE MONFORT

odprto: torek–sobota 11–17, nedelja 11–13

29. 3.–19. 5. 2013: *Izgubljeni artefakti*,

razstava Azada Karima

28. 6.–8. 9. 2013: *Primorska likovna umetnost 1990–2013*

PTUJ

MIHELČEVA GALERIJA, Dravska 4

odprto: torek–petek 10–16, sobota 10–13

12. 4.–26. 5. 2013: *Izgubljeni artefakti*,

razstava Azada Karima

6. 6.–20. 7. 2013: *Marko Jakše*, slikarska razstava

24. 7.–1. 9. 2013: *Art Stays*, mednarodni festival sodobne umetnosti

SALON UMETNOSTI, Prešernova 1

odprto: torek–petek 10–16, sobota 10–13

leto 2013: *Arheologija Spodnjega Podravja*, razstava iz zbirke Pokrajinskega muzeja Ptuj Ormož

SLOVENJ GRADEC

KOROŠKA GALERIJA LIKOVNIH UMETNOSTI, Glavni trg 24

odprto: torek–petek 9–18,

sobota–nedelja 10–13 in 14–17

1.–31. 3. 2013: *Metka Krašovec, Saša Bezjak, Andrej Brumen Čop, Mitja Ficko*, razstava risb

1. 3.–5. 5. 2013: razstava del iz lastne stalne zbirke

5. 4.–5. 5. 2013: *Vlado Zupančič*, multimedijska interdisciplinarna predstavitev kovaške rokodelske obrti ob 25-letnici dela

10. 5.–30. 6. 2013: *Weltallende*, razstava Augusta Walla in umetnikov iz Gugginga, v sodelovanju z Werner Berg Galerie

STIČNA

MUZEJ KRŠČANSTVA NA SLOVENSKEM, Stična 17

odprto: vodeni ogledi torek–sobota 8.30, 10, 14 in 16, nedelja 14 in 16; skupine po predhodni najavi torek–nedelja 8–17

18. 5.–18. 8. 2013: *Sv. Ciril in Metod:*

1150. obletnica njunega delovanja med Slovani

VRHNIKA

CANKARJEV DOM NA VRHNIKI,

Tržaška c. 25

odprto: ponedeljek–petek 10–16

5. 3.–7. 4. 2013: *Oblio*, fotografska razstava

Draga Boleta (Galerija CDV)

od 12. 3. 2013: *Forma V*, fotografska razstava fotokluba Okular (Avla CDV)

9. 4.–8. 5. 2013: *Portreti in obrazi*, kiparska razstava Alenke Vidrgar (Galerija CDV)

od 18. 6. 2013: *Hiše se spreminjajo, sledovi ostajajo* – *Stara Vrhnika*, razstava Muzejskega društva Vrhnika (Galerija CDV)

RAZSTAVE V TUJINI (izbor)

BENETKE (I)

GALERIJA A+A, San Marco 3073

odprto: torek–sobota 11–18

4. 3.–6. 4. 2013: *Tip-tap*, slikarska razstava Ire Niero Marušič

11. 4.–5. 5. 2013: *Tomorrow, Maybe, I Will Be The Same*, razstava

Nicole Genoveseja in Marka Požlepa

9.–11. 5. 2013: *Festival interaktivne umetnosti: Toolkitfestival 2013*

1. 6.–24. 11. 2013: *Jasmina Cibic*, razstava izbrane slovenske avtorice v okviru 55. beneškega bienala

VEČ LOKACIJ

1. 6.–24. 11. 2013: *55. beneški bienale*

PALAZZO DUCALE

odprto: vsak dan 8.30–19

24. 4.–18. 8. 2013: *Manet. Ritorno a Venezia*

BERLIN (D)

MAX LIEBERMANN HAUS,
Pariser Platz 7
odprto: ponedeljek, sredo–petek 10–18,
sobota–nedelja 11–18, torek zaprto
2. 3.–2. 6. 2013: *Daumier je pošast!*, razstava slik,
risb, grafik in bronastih kipov Honoréja Daumiera

NEUES MUSEUM, Bodestr. 1
odprto: vsak dan 10–18, četrtek–sobota do 20
7. 12. 2012–13. 4. 2013: *Amarna 2012 – 100 let
Nofretete*

CELOVEC (A)

LANDESMUSEUM KÄRNTEN – RUDOLFINUM,
Museumgasse 2
odprto: torek–petek 10–18, sobota, nedelja in
praznik 10–17
5. 10. 2012–4. 4. 2013: *Ravenna: Rimljani, Goti,
Bizantinci*

DUNAJ (A)

ALBERTINA, Albertinaplatz 1
odprto: 9–19
23. 1.–5. 5. 2013: *Max Ernst*
14. 3.–30. 6. 2013: *Bosch, Bruegel, Rubens,
Rembrandt*, razstava risb iz lastne zbirke
25. 5.–25. 8. 2013: *Gottfried Hellnwein*,
razstava slik

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM,
Maria Theresien-Platz
odprto: torek–nedelja 10–18, četrtek do 21
22. 1.–20. 5. 2013: *V senci piramid,
avstrijska izkopavanja v Gizi 1912–1929*

LEOPOLD MUSEUM, Museumsquartier
odprto: vsak dan 10–18, torek zaprto, četrtek do 21
22. 3.–1. 7. 2013: *Oblaki*, razstava upodobitev
oblakov v zadnjih dveh stoletjih

ÖSTERREICHISCHE GALERIE BELVEDERE,
Prinz-Eugen-Straße 27
odprto: Zgornji Belvedere vsak dan 10–18,
Spodnji Belvedere vsak dan 10–18, sredo do 21
1. 3.–9. 6. 2013: *Barok od 1630* (Spodnji Belvedere)
6. 3.–30. 6. 2013: *Hundertwasser: Japonska in
avantgarda* (Spodnji Belvedere in Oranžerija)

FERRARA (I)

PALAZZO DEI DIAMANTI,
Corso Ercole I d'Este 21
odprto: vsak dan 9–19
10. 3.–9. 6. 2013: *Pogled Michelangela. Antonioni
in umetnosti, razstava o filmskem ustvarjalcu
Michelangelu Antonioniju*

LONDON (GB)

BRITISH MUSEUM, Great Russell Street
odprto: 10–17.30, četrtek in petek do 20.30
7. 2.–26. 5. 2013: *Ledenodobna umetnost:
prihod sodobnega uma*, razstava ledenodobne
umetnosti v primerjavi z deli Moora,
Mondriana in Matissa
28. 3.–29. 9. 2013: *Življenje in smrt:
Pompeji in Herculaneum*

MÜNCHEN (D)

ALTE PINAKOTHEK, Barer Straße 27
odprto: torek–nedelja 10–18
22. 3.–16. 6. 2013: *Brueghel*, razstava del
iz bavarskih državnih zbirk

KUNSTHALLE DER HYPO-KULTURSTIFTUNG,
Theatinerstraße 8
odprto: vsak dan 10–20
30. 5.–6. 10. 2013: *Iz somraka in svetlobe:
mojstrovine nordijske umetnosti 1860–1920*

PARIZ (F)

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE
PARIS, PETIT PALAIS, Avenue Winston Churchill
odprto: torek–nedelja 10–18
18. 4.–13. 7. 2013: *Slovenski impresionisti in
njihov čas 1890–1920*

POTRNA/LAAFELD (A)

PAVLOVA HIŠA/PAVELHAUS,
Potrna/Laafeld 30
odprto: torek–sobota 12–17
2. 3.–11. 5. 2013: *Poti usode*, fotografska razstava
Andreja Furlana in Andreja Perka (K)

ZAGREB (CRO)

GALERIJA KOVIĆEVI DVORI, Jezuitski trg 4
odprto: vsak dan 10–20
23. 3.–7. 7. 2013: *Mojstrovine iz Muzeja Picasso,
Pariz*



samo 8 €

Umetnine v žepu, 6. knjiga

Rožnik je eden tistih prostorov, kjer je umetnost postala »naravni« del narave, človek pa gost, ki ima možnost črpati iz njega tako materialne kot še posebej duhovne dobrine. Na njem lahko začutimo celovitost sveta in posebej ozavestimo, da vse umetno – tudi umetnost sama – izhaja iz narave in dobi prav posebno izrazno moč šele takrat, ko je z njo (spoj)eno oziroma je vez realna in ne zgolj virtualna. Nova knjiga Vesne Krmelj pričuje o zgodovini in sedanjosti Rožnika; pokaže, kako so ga eni doživljali kot ustvarjalni vir in kako so ga drugi že v preteklosti izčrpavali. Z nami roma k Rožniški Mariji in nas popelje na sprehod mimo sedmih gradov. Vera se na poti utrdi in beseda lažje steče. Tudi zaradi Rožnika in z Rožnika so Ivan Cankar, Rihard Jakopič in drugi lahko Ljubljano spreminjali v kulturno središče in svetovljansko mesto.

(Barbara Murovec, iz spremne besede)

Naročnikom *Umetnostne kronike* so v knjigarni Azil in neposredno pri Založbi ZRC knjige na voljo z 20 % popustom (zalozba@zrc-sazu.si, <http://zalozba.zrc-sazu.si>).

AVTORJI 38. ŠTEVILKE

Izr. prof. dr. Marjeta Ciglencečki, Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta, Univerza v Mariboru, Koroška 160, 2000 Maribor

Dr. Nadja Gnamuš, Gimnazija Jožeta Plečnika Ljubljana, Šubičeva ulica 1, 1000 Ljubljana

Dr. Primož Lampič, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Pot na Fužine 2, 1000 Ljubljana

Dr. Tina Košak, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Novi trg 2, 1000 Ljubljana

Doc. dr. Barbara Murovec, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Novi trg 2, 1000 Ljubljana

Dr. Damjan Prelovšek, Zarnikova 11, 1000 Ljubljana

ISSN 1581-7512

UMETNOSTNA KRONIKA

izhaja štirikrat letno.

Izdajatelj: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU,

zanj: Barbara Murovec

Založnik: Založba ZRC, ZRC SAZU,

zanjo: Oto Luthar

Naklada: 400

© 2013, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana



NASLOV UREDNIŠTVA:

Umetnostna kronika

Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta

ZRC SAZU, p. p. 306, 1001 LJUBLJANA

E-pošta: umetnost@zrc-sazu.si

<http://uifs.zrc-sazu.si>

PRODAJA:

Založba ZRC

p. p. 306, 1001 LJUBLJANA

Tel: 01 47 06 464; Faks: 01 42 57 794

E-pošta: zalozba@zrc-sazu.si

Cena posamezne številke: 3,70 €

Letna naročnina: 11,00 €; za študente: 7,40 €

<http://zalozba.zrc-sazu.si>

ČASTNI ODBOR: akad. prof. dr. Jože Trontelj, prof. dr. Oto Luthar, Zdenka Badovinac, zasl. prof. dr. Tomaž Brejc, zasl. prof. ddr. Janez Höfler, izr. prof. dr. Matej Klemenčič, prof. dr. Jure Mikuž, dr. Damjan Prelovšek, dr. Andrej Smrekar

UREDNIŠKI ODBOR: doc. dr. Barbara Murovec, glavna in odgovorna urednica, izr. prof. dr. Marjeta Ciglencečki, Jana Intihar Ferjan, doc. dr. Stanko Kokole, Dušan Koman, urednik rubrike Koledar razstav, dr. Mojca Marjana Kovač, Vesna Krmelj, doc. dr. Mija Oter Gorenčič, dr. Eva Sapač, doc. dr. Blaž Resman, prof. dr. Samo Štefanac, izr. prof. dr. Polona Vidmar

LEKTORIRANJE: doc. dr. Mija Oter Gorenčič

OBLIKOVANJE: Andrej Furlan

TISK: Collegium Graphicum d.o.o., Ljubljana, pomlad 2013

Revija izhaja s finančno pomočjo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije.

ISSN 1581-7512



9 771581 751001
3,70 €



UIES

Barbara Murovec: *Politkomisarska lekcija o stanju v stroki ali kako narešiti gradove* • Primož Lampič: *Nekateri vidiki fenomena Junij in Mednarodne likovne zbirke Junij. Drugi del* • Nadja Gnamuš: *Ideologija konteksta. Umetnost znotraj teksta* • Marjeta Ciglencečki: *O svetlobi in senci* • Tina Košak: *Grajska galerija. Slikarski mojstri od 16. do 18. stoletja. Pokrajinski muzej Ptuj Ormož, ptujski grad, stalna razstava* • Damjan Prelovšek: *Slovenski gradovi* • *Koledar razstav: marec–junij 2013*

Reprodukcija na ovitku: *Oto Rimele: SO-LA 4b, 2010, pleksi steklo, barva; prostorska postavitve v Lapidariju Galerije Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki (foto: Andrej Cvetnič)*