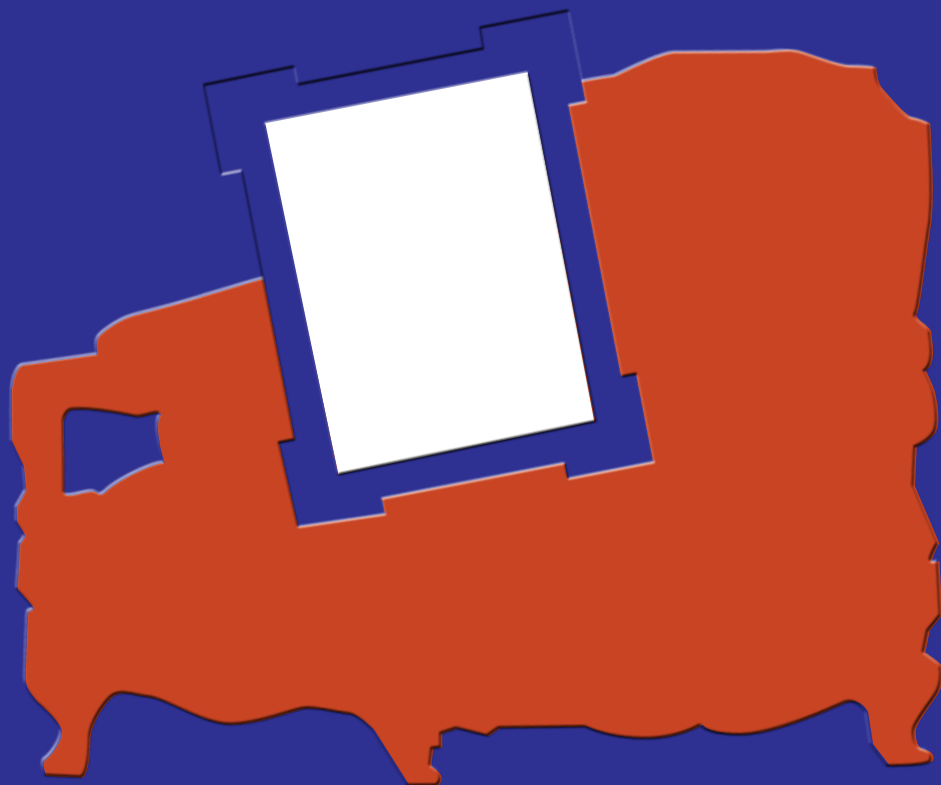


Slovenska umetnost

od leta 1950 do 2010 v geslih

1. del Skupine



ALUO

UNIVERZA V LJUBLJANI

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

Slovenska umetnost od leta 1950 do 2010
v geslih

1. del Skupine

Urednica
Nadja Zgonik

Uredniški odbor
Robertina Šebjanič, Boštjan Špetič,
Nadja Zgonik, Gaja Zornada

Založila
Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo
Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje,
Univerza v Ljubljani

Za izdajateljico
Alen Ožbolt, dekan Akademije za likovno umetnost in oblikovanje

Ljubljana, oktober 2024

Slovenska umetnost

od leta 1950 do 2010 v geslih

1. del Skupine

Uredila Nadja Zgonik

Ilustriral Žiga Sever

Kazalo

Uvod	03
BE-54	07
Grupa 69	13
Grupa Junij	19
Kozmokinetični kabinet Noordung 1990–2045	25
Laibach Kunst	33
Neokonstruktivisti	43
Sestava	51
Skupina 53	59
Skupina Irwin	65
Skupina OHO	73
Tržaški slovenski slikarji	79
Veš slikar svoj dolg	89
Slikovno gradivo	97

V umetnosti na Slovenskem imamo ugledno tradicija delovanja umetniških skupin. Te so kulturno krajino v 20. stoletju nedvomno močnejše zaznamovale kot posamezniki. Spomnimo se nekaj prelomnih, ki so delovale od začetka stoletja, in pomagale sooblikovati moderno identiteto slovenske umetnosti. Slovenski impresionisti, združeni v umetniški skupini Sava, so bili prvi nosilci modernih umetnostnih tokov pri nas, avantgardisti v Tržaški konstruktivistični skupini (*Gruppo costruttivista di Trieste*) pa so slovensko umetnost neposredno brez časovnega zamika priključili na evropski umetnostni tok. Neodvisni so v tridesetih letih začeli usmerjati slikarstvo v avtonomijo forme.

V E-knjigi začnemo zgodbo z mladimi umetniki, zbranimi v Skupini 53, ki so se po drugi svetovni vojni uprli diktatu usmerjanja v predmetno slikarstvo in obveznemu povzdigovanju socialističnih vrednot. Vse od skupine Be-54, OHO-ja, grupe 69, grupe Junij, Laibach Kunst, do Irwin in V.S.S.D., slednje tri že na prelomu v postmodernizem, se je izkazovalo, kako pomembna je medsebojna podpora in možnost glasnejšega širjenja novih idej v skupini, da dosežejo širšo kulturno javnost. Med skupinami, ki so začele delovati pred letom 2000, jih je nekaj, ki še vedno sooblikujejo kulturno resničnost Slovenije, veliko pa je novih, ne le na likovnem temveč tudi na drugih področjih vizualne ustvarjalnosti, o katerih bo treba podatke še zbrati, se v njihovo delo poglobiti in jih obravnavati.

Izbrana gesla so prvič izšla v klasični knjižni obliki leta 2009 v Pojmovniku slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje, ki je izšel v sozaložništvu Študentske založbe in Raziskovalnega inštituta ALUO s precej širšim naborom gesel.

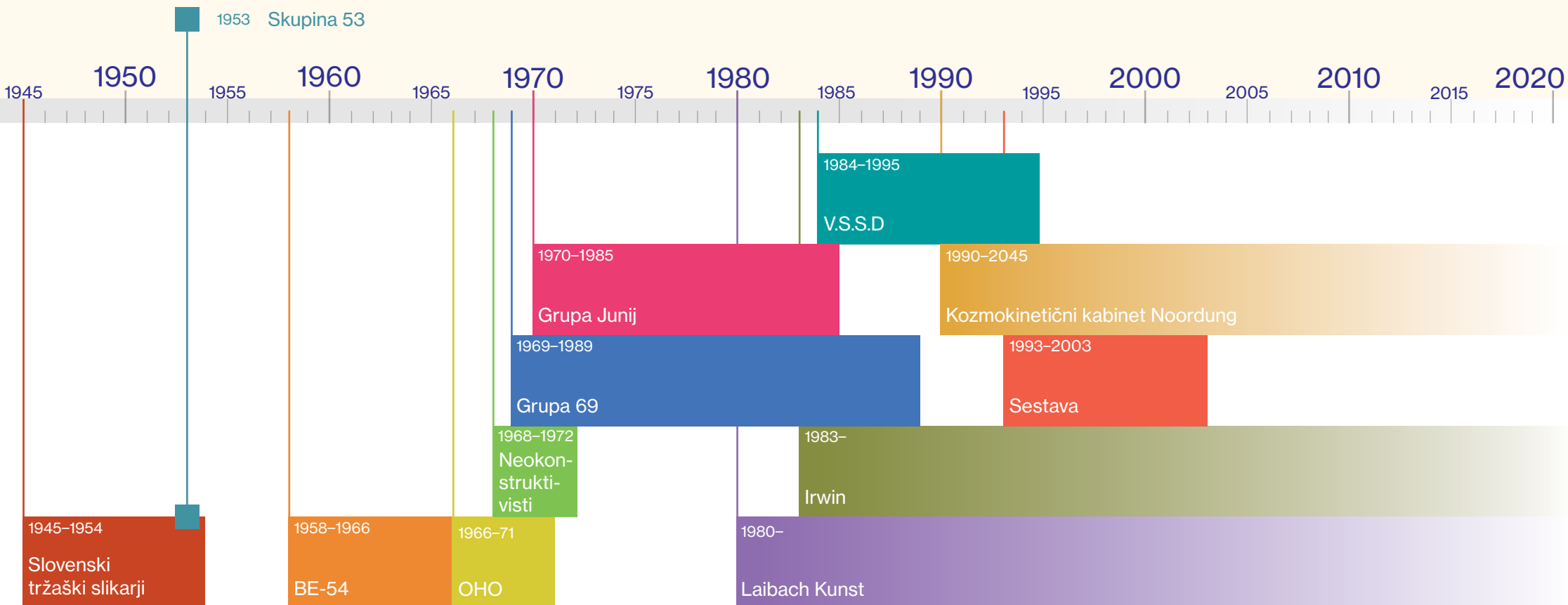
Takrat je projekt iz seminarskega dela inicirala in sooblikovala skupina študentk in študentov, med katerimi sta pobudo prevzeli Gaja Zornada in Robertina Šebjanič, v ožji ekipi pa je bil še Gašper Rus, kot zunanji sodelavec se je pridružil Boštjan Špetič. Zato da bodo gesla dostopna v stabilnem digitalnem okolju, smo jih izbrali, pregledali, aktualizirali nekaj podatkov, pri čemer je sodelovala Neža Vengust, in jih zdaj objavljamo v digitalni obliki E-knjige.

Nadja Zgonik

Še opomba pred branjem.

Ko se ime v geslu prvič pojavi, je zapisano polno z imenom in priimkom, naslednjič v geslu pa samo z začetnico imena in priimkom.

Slovenska umetnost od 1950 do 2010



Peter Černe
Rudolf Kotnik
Viktor Snaj
Slavko Tihec

Abstraktna umetnost
Eksistencialistična figuralika
Informel

Be-54

Be-54 je bila neformalna skupina slovenskih likovnih umetnikov, ki je ni povezoval nikakršen slogovni izraz, delovala pa je med letoma 1958 in 1966. Prvotno so jo oblikovali pripadniki generacije študentov, ki so se leta 1951 vpisali na ljubljansko Akademijo upodablajočih umetnosti (AUU). Vpisno leto 1951 je bilo, kot se izkazalo pozneje, za ljubljansko AUU, kot tudi za nadaljnji razvoj celotne slovenske umetnosti, nadvse pomembno.

Najbolj izpostavljena imena generacije, tega leta vpisane v prvi letnik, so bila **Janez Bernik** (1933–2016), **Rudolf Kotnik** (1931–1996) in **Viktor Snoj** (1922–2012) na slikarstvu ter **Peter Černe** (1931–2012) in **Slavko Tihec** (1928–1993) na kiparstvu. Diplomirali so sredi 50. let, ravno v času, ko so se na svetovni likovni sceni začeli kazati novi horizonti, predvsem veliki prodor abstraktne umetnosti, pa tudi informel in eksistencialistična figuralika. Ti različni, takrat aktualni likovni pristopi so bili nadvse hitro absorbirani v postopke dela mladih umetnikov. Poudariti velja, da sodi v to obdobje tudi odmik jugoslovanske politike od Sovjetske zveze, kar je tudi za umetnike pomenilo veliko svobodnejši in subjektivnejši pristop, predvsem pa večjo možnost ogleda razstav na Zahodu. Tri leta po diplomi, leta 1958, so nekdanji sošolci kipar **S. Tihec** in slikarja **R. Kotnik** ter **V. Snoj** ustanovili skupino **Be-54**. Skupino so poimenovali v spomin na svoj prvi obisk Beneškega bienala leta 1954, ki je bil pomemben, ker so lahko kot študentje takrat stopili v neposreden stik z zahodnoevropsko umetnostjo po drugi svetovni vojni. **Be označuje Beneški bienale, 54 pa leto 1954.** Skupina ni imela pravil ali enotnih usmeritev, bila pa je tudi odprta za nove člane, kar je bilo vidno ob vsaki novi razstavi. Zato gre povezavo članov skupine iskati izključno v generacijski povezanosti mladih umetnikov, željnih ustvarjanja in razstavljanja.

Skupina Be-54 je prvič razstavljala februarja leta 1958 v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani. Čeprav se je že na tej razstavi kazala želja po novem, je bila glavnina del še močno vezana na zaključen akademski študij. Tihec je razstavljal dela iz armiranega mavca, Kotnik pa je slikarsko nadaljeval motivni fazi *Fikusov* in *Konj*. Že na naslednji razstavi, prirejeni čez dve leti (1960) prav tako v Jakopičevem paviljonu, se je ustanovni trojici pridružil **P. Černe**, ki je s svojo stilizirano figuraliko še bolj poudaril individualnost usmeritev posameznikov v skupini. Edine vezi v likovnem pristopu in izrazu skupine lahko odkrijemo med Tihcem in Kotnikom, ki ju je oba pritegnila tehnika armiranja, pri kateri sta puščala zunanje armaturne ovoje, največkrat z betonskim polnilom, jasno vidne.

Tihca in Kotnika je sicer povezoval tudi skupni mariborski okoliš, kjer sta se po končani akademiji veliko družila in skupaj razstavljala. Oba sta se v tem obdobju poleg J. Bernika uveljavila kot najvidnejša predstavnik informela pri nas.

Ista zasedba je z gostom, kiparjem **Jožetom Pohlenom** (1926–2005), razstavljala leta 1961 v Umetnostni galeriji Maribor. Razstavno najbolj aktivno je bilo leto 1966, ko se je skupina predstavila v Piranu, Škofji Loki, na Jesenicah in v Ljubljani. Odmevi na vse te razstave so bili nadvse pozitivni. Žal je razstava istega leta v Mestni galeriji Ljubljana pomenila tudi začetek konca skupnega razstavljanja skupine Be-54. To je težko razumljivo, če vemo, da so se skupini ob koncu pridružili še slikarji **Andrej Jemec** (1934–), **Bogdan Kiar Meško** (1936–), **Štefan Planinc** (1925–2017) in kiparji **Tone Lapajne** (1933–2011), **Janez Boljka** (1931–2013) in **France Rotar** (1933–2001). Vzroke prenehanja skupnega razstavljanja in razpada skupine moramo iskati v več smereh, med katerimi sta glavni predvsem dve. Po letu 1966 so se veliko bolj kot prej pokazale razlike v ambicioznosti, kakovosti, iznajdljivosti, uspešnosti in posledično tudi priznanosti članov skupine. Nekateri od njih so se preusmerili pod okrilje drugih skupin. S. Tihec, F. Rotar in A. Jemec so tako postali člani Grupe 69, Lapajne pa nekoliko pozneje član skupine neokonstruktivistov.

Zoran Kržišnik, avtor besedila kataloga zadnje razstave v Mestni galeriji Ljubljana leta 1966, še z nobenim stavkom ne daje slutiti, da bo to zadnja razstava skupine, prej nasprotno. Kržišnik je bil eden glavnih strokovnih zagovornikov in promotorjev takrat mladih in neveljavljenih umetnikov. Njegovo umetnostnokritičsko ter galerijsko pokroviteljstvo je dajalo skupini v spreminjajočem se umetniškem prostoru potrebno strokovno utemeljitev, posameznim članom pa potrditev in samozavest, potrebni za njihov nadaljnji razvoj. Ker so mnogi člani skupine Be-54 prestopili v druge skupine ali pa so svojo likovno pot nadaljevali samostojno, zadnja razstava pomeni zgolj konec delovanja skupine **Be-54**, posamezniki pa so se še naprej uveljavljali, nekateri postali celo osrednja imena

povojne slovenske umetnosti, ki še danes, petdeset let pozneje, zavzeto ustvarjajo. Na zadnji razstavi v Mestni galeriji je bilo za umetniki že več kot deset let poakademjskega ustvarjanja in prav vsi so se v tem obdobju izoblikovali v zrele likovne osebnosti. Na tej razstavi so sodelovali: kipar **P. Černe**, slikar in grafič **A. Jemec**, slikar **R. Kotnik**, kipar in pozneje slikar **T. Lapajne**, slikar in grafič **B. Kiar Meško**, slikar **Š. Planinc**, kipar **F. Rotar** in slikar **V. Snoj**. Na zadnji razstavi nista več sodelovala ustanovna člana **Be-54**, kipar **S. Tihec**, ki se je med vsemi umetniki najhitreje osamosvojil, in pa kipar **J. Boljka**.

Boštjan Temnik



1. Rudolf Kotnik, Frata (Armirano platno XII), 1962, olje, žica in vrvi na platnu, 115 x 150 cm

LIT.: *Skupina Be-54* (besedilo Z. KRŽIŠNIK), Lj 1966, kat. Mestne G; *Peter Černe: pregledna razstava 1950–2002* (besedilo A. BASSIN), Lj 2003, kat. Mestne G; *Rudolf Kotnik: retrospektiva* (besedila J. MIKUŽ, M. GABRŠEK PROSENC, A. KOSTIĆ), Mb 1994, kat. UGM; Š. ČOPIČ, *France Rotar*, Lj 2002; *Slavko Tihec* (ur. B. KOLAR SLUGA), Mb 2003, kat. UGM.

Janez Bernik
Jože Ciuha
Riko Debenjak
Dževad Hozo
Andrej Jemec
Meško Kiar
Adriana Maraž
France Rotar
Gabrijel Stupica
Marko Šuštaršič
Drago Tršar

Avtorske poetike

Grupa 69

Grupa 69 je bila ustanovljena leta 1969 ob skupinski razstavi v Vili Bled na Bledu. Njeni ustanovni člani so bili: **Janez Bernik** (1933–2016), **Jože Ciuha** (1924–2015), **Riko Debenjak** (1908–1987), **Andrej Jemec** (1934–), **Meško Kiar** (Bogdan Meško, 1936–), **Adriana Maraž** (1931–2015), **France Rotar** (1933–2001), **Gabrijel Stupica** (1913–1990), **Marko Šuštaršič** (1927–1976), **Slavko Tihec** (1928–1993), **Drago Tršar** (1927–2023) in v Sloveniji delujoči bosanski umetnik **Dževad Hozo** (1938–2020). Opredeljevali so se kot izrazito delovna skupina, ki naj bo od samega začetka odprta umetnikom vseh starosti, smeri in šol. Namesto s skupno ideologijo so se identificirali z zavzemanjem za najvišje umetnostne kriterije.

Grupa 69 je v času svojega delovanja razširila svoje vrste še z novimi člani, včasih pa na razstavo povabila gostujoče umetnike. Že na prvi razstavi v Vili Bled so se skupini pridružili najuglednejši jugoslovanski umetniki: Jagoda Buić, Radomir Damjanović - Damnjan, Miroslav Šutej in Vladimir Veličkovič. Skupini so se leta 1973 pridružili novi člani: **Zdenko Kalin** (1911–1991), **France Mihelič** (1907–1998) in **Štefan Planinc** (1925–2017). Gosta na razstavi leta 1974 v Moderni galeriji sta bila **Zoran Mušič** (1909–2005) in **Lojze Spacal** (1907–2000). Leta 1976 pa jugoslovanski umetniki niso bili predstavljeni zgolj kot gostje Grupe, pač pa kot njeni člani. Ob razstavi, ki je bila najprej postavljena v Moderni galeriji v Ljubljani in je kasneje gostovala po Sloveniji in v Sarajevu, potem pa bila na ogled še v Fondazione Bevilacqua La Masa v Benetkah, so se kot novi člani skupine predstavili **Jagoda Buić** (1930–2022), **Stojan Čelić** (1925–1992), **Dušan Džamonja** (1928–2009), **Miodrag B. Protić** (1922–2014), **Vjenceslav Richter** (1917–2002), **Miroslav Šutej** (1936–2005) in **Mehmed Zaimović** (1938–2011).

Skupina se je predstavljala redno vsako leto, leta 1975 so v uvodnem besedilu kataloga posebej poudarili željo, da bi na razstavo prihodnje leto vključili tudi mlado generacijo. To namero so leta 1976 na že omenjeni razstavi v ljubljanski Moderni galeriji tudi uresničili in predstavili **Kostjo Gatnika** (1945–2022), **Gustava Gnamuša** (1941–2024), **Borisa Jesiha** (1943–2024), **Metko Kraševc** (1941–2018), **Klavdija Palčiča** (1940–2021), **Gorazda Šefrana** (1945–2022), **Dušana Tršarja** (1937–) in **Luja Vodopivca** (1951–).

V ozadju delovanja skupine je bila potreba, da bi se slovenski in širše jugoslovanski umetniki končno uspeli uveljaviti mednarodno, pa tudi da bi jim doma priznali nedvoumno umetniško kakovost. Tako ni bil presenetljiv občutek elitnosti, ki je bil naperjen proti članom skupine iz vrst tistih, predvsem umetnikov in (manj) kritikov, ki so se stežka sprijaznili s svetovljanskimi težnjami v slovenski umetnosti. Če se je pred tem zdelo, da obstaja za jugoslovansko umetnost v svetu predvsem politični interes, so želeli umetniki prevzeti pobudo in se uveljaviti predvsem

s svojimi umetniškimi dosežki, brez političnega podtona. Tako je bilo njihovo prvo vodilo kakovost, ki naj bo mednarodno prepoznavna in zaželena, pa hkrati avtentična, saj prihaja iz specifičnega kulturnega prostora. Namesto zavzemanja za določen slog ali izraz so si torej prizadevali za absolutizacijo estetskih umetnostnih kriterijev, ki naj se odražajo v osebnostno obarvanih umetnostnih formulacijah in avtorskih specifikah.

V smislu absolutizacije stremjenja po estetski normi so predstavljali podoben fenomen kot ljubljanska grafična šola in tudi namenjali velik poudarek grafiki, ki pa vendarle ni prevladovala. Medijska raznolikost praks posameznih članov je dobro ilustrirala širok spekter umetniških stremljenj skupine.

Smisel povezovanja so videli v občasnih skupnih razstavah; na njih naj bi javnosti predstavljali rezultate svojega ustvarjanja ter prek srečevanj utrjevali položaj likovne umetnosti v občini zavesti in višali likovna merila. V njihovih razstavnih katalogih je bil poudarek na predstavitev umetnikov in reprodukcijah, praviloma jih je pospremila le kratko, nepodpisano kritično besedilo o generalni usmeritvi skupine in razstave. To je predstavilo njihovo idejno izhodišče – ne v smislu manifesta, pač pa dosledno kot željo po kakovostnem umetnostnem dialogu, ki naj prispeva k razčiščevanju umetnostnih kriterijev, in kot ambicije po dvigovanju umetniške zavesti najširše javnosti.

Skupina je združevala najbolj uveljavljene slovenske umetnike, zaradi česar – pa tudi zaradi njene relativne zaprtosti, predvsem v smislu, da so se povezovali zgolj s tedanjimi vodilnimi jugoslovanskimi umetniki – očitki o elitizmu niso bili redkost. Njena tesna povezanost s tedanjim direktorjem ljubljanske Moderne galerije in glavnim organizatorjem ljubljanskega mednarodnega grafičnega bienala **Zoranom Kržišnikom** (1920–2008), včasih omenjenim tudi kot enim od ustanovnih članov skupine, je pomenila odprta vrata za razstavljanje po Sloveniji in mednarodno nastopanje. Kar pet članov skupine je bilo pedagogov na ALU, nekaj mlajših, ki so se skupini pridružili kot gosti, pa je to postalo v naslednjih letih.

Prirajali so vsakoletne razstave, praviloma v Moderni galeriji v Ljubljani, ki so potem gostovale na enem ali dveh slovenskih razstaviščih, kakšnem jugoslovanskem in občasno kje v tujini. Skupina je imela okoli 20 razstav, zadnja je bila leta 1980 na Likovnem razstavišču Riharda Jakopiča v Ljubljani. Takrat je katalog za razstavo izšel kot priloga tednika *Teleks*, kar naj bi skupini dalo pomemben popularizacijski impulz, pa je bila to kljub temu njihova zadnja razstava.

J. L., R



2. Plakat za razstavo Grupe 69 v likovnem razstavišču Rihard Jakopič v Ljubljani

LIT.: *Grupa 69*, Bled 1969, kat. Vile Bled; *Grupa 69 in gosti*, Lj 1972, kat. MG; *Prisotnosti: grupa 69*, Lj 1976, kat. MG; Marijan Tršar, *Ob desetletnici Grupe 69*, v: *Sinteza*, 53/54, 1981, 96–104.

Harald Draušbaher
Viktor Gojkovič
Stane Jagodič
Enver Kaljanac

Ekspresivna figuralika
Fotografija
Konceptualizem
Performans

Grupa Junij

Grupa Junij (1970–1985) je bila neformalna in tako po izboru umetniških izrazov, tehnik kot idejnih usmeritev dokaj ohlapna skupina, ki so jo leta 1970, v letu, ko so diplomirali, ustanovili diplomanti ljubljanske Akademije za likovno umetnost **Stane Jagodič** (1943–), **Harald Draušbaher** (1942–), **Viktor Gojkovič** (1945–, dipl. 1971), **Enver Kaljanac** (1944–), po letu 1974 pa je skupina postala mednarodna. Mladih umetnikov, ki jih je povezoval skupni mesec rojstva, junij (od tod tudi ime), ni združeval kolektivni duh, saj so njihovi projekti nastajali neodvisno in si bili med seboj zelo različni. Njihove skupne težnje so bile demokratizacija umetnosti, razširjanje njenega raziskovalnega vidika in želja po mednarodni komunikaciji, pri čemer so želeli postati slovenska konkurenca malo prej ustanovljeni Grupi 69.

Začeli so v duhu neoekspresionističnih teženj s konceptualističnimi primesmi in nadaljevali v duhu novega konstruktivizma. Odločeni so bili slediti sodobnim usmeritvam in zavedali so se, da lahko učinkoviteje nastopajo kot skupina. Manifest Grupe Junij iz leta 1978, ki ga je sestavil **S. Jagodič**, se zavzema za umetniško svobodo in raziskovalno strast v umetnosti, življenju in svetu ter vključuje širok estetski in sporočilni razpon. Grupo Junij zaznamuje pluralizem idej, pogledov, izrazov in medijskih pristopov, ti pa so se kljub raznolikosti avtorskih položajev izkristalizirali v enotnejši smeri, predvsem zaradi zamenjave klasičnih medijev, slikarstva in kiparstva, z novimi, eksperimentiranjem v fotografiji, uporabo fotostere, fotokolaža, fotomontaže, asemblaža, objekta ter performansa, pa tudi drugih posegov v urbani prostor ali krajino. Vse to so bili takrat pri nas relativno novi pojavi, mediji in tehnike, ki jih študij na ljubljanski Akademiji ni vključeval. Grupa Junij je bila družbenokritična, vendar tedanja oblast teh teženj ni občutila kot provokativnih, saj je po izbruhu študentskih demonstracij in zasedbi Filozofske fakultete v Ljubljani leta 1968 postala znatno popustljivejša. Na Grupo Junij so najočitneje vplivala zgodovinska avantgardna gibanja, zlasti nadrealizem, dadaizem in konstruktivizem, ter njihove sodobne reaktualizacije v neosmerih. O tem priča tudi to, da so svoje razstave posvetili Manu Rayu, Marcelu Duchampu in Giorgiu de Chiricu.

Prva razstava Grupe Junij je bila leta 1971 v Muzeju revolucije (danes Muzej novejšje in sodobne zgodovine) v Celju v sodelovanju s publicistom **Dragom Medvedom** (1947–2016), naslednja pa leto zatem v ljubljanski Mestni galeriji – ob tej razstavi sta se skupini pridružila nova člana, kiparja **Boštjan Putrih** (1947–2008) in **Milomir Jevtić** (1940–), slednji je v sklopu razstave na javnem prostoru postavil mobilno plastiko – pnevmatiko (pnevmobil) –, S. Jagodič pa objekt – omaro s satiričnim besedilom in zvokom. Leta 1974 so novi člani postali slikarji **Jure Cihlař** (1949–2018), **Božo Grabnar** (1946–2004) in **Peter Vernik** (1944–), skupina pa se je predstavila v ljubljanski Moderni galeriji ter tako dobila potrditev tudi s strani osrednje galerijske institucije.

Razstava leta 1975 se je odvijala v negalerijskem prostoru, izložbenih oknih Jugobanke v Ljubljani. Leta 1976 je skupina pridobila mednarodno razsežnost, ko so se ji pridružili **Kazuo Kitajima** z Japonske, **Alan Sundberg** iz ZDA ter **Vlasta Zábbransky** z Češkoslovaške, tako razširjena pa se je tega leta vnovič predstavila v Moderni galeriji ter gostovala po Sloveniji in v Celovcu. Skupina je začela sodelovati z umetnostnim zgodovinarjem **Petrom Krečičem**, tedaj kustosom Arhitekturnega muzeja v Ljubljani. Z vključitvijo **Lorenza Merloja**, direktorja galerije Canon iz Amsterdama, kot zunanje sodelavca leta 1977 je skupina svoje mednarodne povezave še utrdila. Skupini sta se pridružila **Tone Demšar** (1946–1997) in **Ratimir Pušelja** (1941–2015). Istega leta je sledila razstava, posvečena Manu Rayu, v ljubljanski Mestni galeriji, ki je potem potovala po Jugoslaviji in Sloveniji, skupina pa je bila poleg tega izbrana za izvedbo celostne podobe, tako grafične kot scenske, proslave ob 100-letnici rojstva pesnika Otona Župančiča, ki jo je zastavila v zasebni galeriji, mistično-alegoričnem vzdušju. Razstava leta 1978 v Moderni galeriji je bila dotlej največja, saj je na njej sodelovalo 136 umetnikov iz 39 držav; posvetili so jo Marcelu Duchampu in jo zastavili z ambicijo, da bi z njo predstavili najsodobnejše usmeritve v svetovni umetnosti (s poudarkom predvsem na fotografiji in konceptualnih vidikih). Sočasno so bili predstavljeni tudi avtorski plakati in publikacije Grupe Junij. Sledilo je še nekaj jugoslovanskih in mednarodnih predstavitev, druga velika mednarodna razstava, *Junij '80. Prisotnost metafizike*, ki so jo posvetili Giorgiu de Chiricu, pa je bila leta 1980 na Likovnem razstavišču Riharda Jakopiča v Ljubljani in kasneje gostovala še v Sarajevu in Beogradu. Tega leta so sodelovali z **Mirkom Lovrićem** (1935–2013), ki je pozneje postal član, skupini pa se je pridružil tudi umetnostni zgodovinar **Lev Menaše** (1950–).

Na istem ljubljanskem razstavišču sta sledili še razstavi leta 1982 in 1985, ko je bila prvič predstavljena *Mednarodna likovna zbirka Junij*, ki obsega več kot 400 del iz petnajstih let delovanja (131 avtorjev iz 29 držav), nastajati pa je začela po letu 1980. Večino del so podarili sodelujoči umetniki, med njimi **Christo** in **Jeanne Claude**,

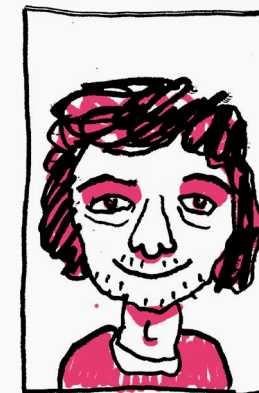
F. M. Neususs, Richard Long, Franco Fontana, Raino Kanerva, Vitalij Butirin, Rafael Navarro, Milko Dikov idr.

Zbirka je leta 1996 z darilno pogodbo prešla v last Arhitekturnega muzeja v Ljubljani. Leta 1985 je delovanje skupine zamrlo, vendar je bilo v obliki Društva Junij in Galerije Junij od konca leta 1986 do 1987 za krajši čas vnovič obujeno. V prostorih ljubljanske krajevne skupnosti Ajdovščina so redno prirejali manjše razstavne projekte, vendar se je tudi ta epizoda zaradi finančnih in organizacijskih težav leta 1987 zaključila. V tem zadnjem obdobju je s skupino več sodeloval oblikovalec **Matjaž Vipotnik** (1944–2016). Leta 1988 je *Mednarodna likovna zbirka Junij* tekmovala v sekciji Aspekti kreativne evropske fotografije 1968–1988 za razstavo leta v okviru pariškega Mois de la photo in dobila prvo nagrado.

Po prenehanju delovanja skupine je bil **S. Jagodič** edini, ki je še naprej sledil njenim izhodiščnim prizadevanjem, medtem ko so se drugi avtorji usmerili v popolnoma drugačne umetniške in poklicne sfere, v oblikovanje ali nazaj v slikarstvo in kiparstvo. S. Jagodič je bil vseskozi najaktivnejši član Grupe, na začetku njen glavni pobudnik, najvztrajnejši promotor in najzaslužnejši za povezave skupine s tujimi avtorji, mednarodne razstave in ustanovitev mednarodne zbirke.

Grupa Junij je z brisanjem ločnic med mediji in kombiniranjem različnih umetnostnih zvrsti, predvsem z zblizevanjem slikarstva ter grafike s fotografijo in grafičnim oblikovanjem, ter z uvajanjem inovativne vizualne sintakse in izraznosti v tedanji Jugoslaviji predstavljala odmeven fenomen. Veliko pomembnih slovenskih umetnostnih institucij jo je kasneje sicer spregledovalo, če ne celo zapostavljalo, vendar ji določeni strokovni krogi priznavajo, da je bila pomembno gibanje v domači umetnosti in širše. Dejstvo je, da je Grupa Junij napovedala veliko novosti, ki so se v slovenski umetnosti uveljavile šele pozneje.

Miha Colner, R.



3. Grupa Junij

LIT.: D. MEDVED, *Mednarodna likovna zbirka Junij*, Celjski zbornik, 20, 1985, 330–336; *Grupa Junij: prisotnost metafizike* (ur. S. JAGODIČ), Lj 1980, kat. (več razstavišč); S. JAGODIČ, *Grupa Junij*, v: S. Jagodič, *Orbis Artis - Nemirno in kreativno*, Šmarje pri Jelšah 2006, 474–601).

Miha Turšič
Dunja Zupančič
Dragan Živadinov

Postgravitacijska umetnost

Kozmokinetični kabinet Noordung

Leta 1990 je **Dragan Živadinov** (1960–), soustanovitelj Neue Slowenische Kunst, njegovega oddelka za gledališče, Gledališča sester Scipion Nasice, ustanovljenega 1983 in samoukinjenega 1987, v istem letu ustanovitelj Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot (do 1990), ustanovil Kozmokinetični kabinet Noordung in mu že pet let zatem določil končno letnico obstoja, 2045. S tem je začel z delovanjem na področju postgravitacijske umetnosti, ki ni slog, pač pa prostor, v katerem bo v bližnji prihodnosti mogoče graditi umetnost v pogojih breztežnosti. Postgravitacijske umetnosti, sinonima za delovanje Kozmokinetičnega kabineta Noordung, po besedah D. Živadinova ne določa utopija, temveč heterotopija. Beseda »kabinet« v projektu pa označuje prizorišče miselnega dogajanja kot avtonomen, zaključen univerzum, ki je zbirnik informacij o kulturalizaciji vesolja. To so različni modeli sveta, ki se manifestirajo v družbenih vzorcih in odražajo v umetnosti, izhajajo pa tako iz preteklosti kot tudi sedanosti in hkrati prihodnjih dogodkov v 50-letnem časovnem obdobju.

Noordung je psevdonim slovenskega pionirja vesoljske raketne tehnike **Hermana Potočnika** (1892–1929). Za njegovo delo se D. Živadinov navdušuje že od študentskih let, od leta 1983, ko se je prvič seznanil s Potočnikovimi znanstvenimi in tehnološkimi odkritji in hkrati prepoznal Noordungovo neposredno povezavo s filmom *Odiseja 2001*, v katerem je bil uporabljen njegov model vesoljske postaje, objavljen v knjigi *Problem vožnje po vesolju* (Berlin 1929). V njej je avtor med prvimi predvidel prodor v globine vesolja.

Leta 1995 se je D. Živadinovu pridružila akademska slikarka **Dunja Zupančič** (1963–) in skupaj sta začela procesirati *Petdesetletni projektil 1995–2045::Noordung*, ki ga podpisujeta kot BIOMEHATRON – NOORDUNG. Biomehanika je aplikacija mehanskih principov na žive organizme, mehatronika pa veja strojne znanosti, ki združuje mehaniko in elektroniko. Tako D. Živadinov ni samo vstopil v novo življenje, marveč je prešel tudi na novo stopnjo delovanja; drugače kot pri Neue Slowenische Kunst (NSK), kjer je deloval v množini, sta z D. Zupančič delovala v dvojini, od leta 2005 pa skupaj z oblikovalcem breztežnostnih okolij **Miho Turšičem** (1975–). Po premieri *Petdesetletnega projektila 1995–2045::Noordung* se je D. Živadinov leta 1995 upokojil in čakal na prvo ponovitev predstave leta 2005. Ta izstop iz gledališča je zanj pomenil vstop v popolno avtonomijo režije vseh režij, zato se danes ne podpisuje več kot režiser, pač pa kot atraktor. Tega leta se je D. Živadinov posvetil tudi telekozmozmu, telelogiji in postgravitacijski umetnosti. Medtem je leta 1998 postal kandidat za kozmonavta v središču za usposabljanje kozmonavtov Jurija Gagarina v Zvezdnem mestu v Ruski federaciji. Kljub skupnemu izhodišču z NSK zagovarja Kozmokinetični kabinet Noordung popolno odcepljenost.

Prvo naseljeno skulpturo *Molitveni stroj Noordung* je D. Živadinov skupaj z arhitektom in vizualnim umetnikom iz Moskve **Vadimom Fiškinom** (1965–) že leta 1992 izdelal v SNG Opera in Balet Ljubljana.

Ustvarjanje naseljenih skulptur predstavlja prvo fazo delovanja Kozmokinetičnega kabineta Noordung.

Druga naseljena skulptura je bila predstavljena leta 1995 kot *Petdesetletni projektil 1995–2045::Noordung*, D. Živadinova in D. Zupančič v Festivalni dvorani v Ljubljani. Projektil pomeni izstrelitev ideje, ki traja v določenem času; konkretno označuje 50-letno časovno kapsulo. 20. aprila 1995 ob 22. uri je šestnajst igralcev – Damjana Černe (1958–), Ivan Godnič (1963–), Milena Grm (1942–2011), Uroš Maček (1960–), Marko Mlačnik (1959–), Maruša Oblak (1966–), Mojca Partljič (1964–), Robert Prebil (1964–), Pavle Ravnohrib (1956–), Mateja Rebolj (1950–), Romana Šalehar (1969–), Mario Šelih (1962–), Marinka Štern (1947–), Borut Veselko (1959–), Iva Zupančič (1931–2017) in Jonas Žnidaršič (1962–) – prvič izvedlo projektil, ki se je in bo od takrat na isti dan, ob istem času, z istimi igralci in istim besedilom ponavljal vsakih 10 let (2005, 2015, 2025, 2035 in zadnjič 2045). Če kateri od igralcev umre, ga zamenja daljinsko voden znak. Igralce in njihov tekst zamenja ritem, igralke pa melodija. Leta 2045 bo v scenskem prostoru le še 16 znakov in glasba namesto igralcev in igralke. Tega leta bo D. Živadinov poletel z vesoljskim plovilom in do 1. maja znake namestil na 16 točk v geostacionarni orbiti okrog planeta Zemlja, v višini 35.900 km, ki jo je prvi določil pionir vesoljskih poletov, znanstvenik Herman Potočnik Noordung. Skozi digitalno, ki je po besedah D. Živadinova napol analogna pot do kvantnega, bo prestopil v postajo – kozmokinetični kabinet, ki je točka tranzicije v popolno postgravitacijsko umetnost. Hkrati bo D. Živadinov v Noordungovi orbiti končal ne le svoj projektil, temveč tudi svoje življenje.

Takrat bodo modeli/znaki, zamenjave za igralce in igralke, postali umetniški sateliti – umboti, ki bodo na Zemljo pošiljali informacije o igralcu na dva načina: njegovo ali njeno biografijo na Zemljo, njegov ali njen mrežni model, izris obraza, pa v globino vesolja. V manifestativnem besedilu iz leta 1995, objavljenem v gledališkem listu Festivala svjetskega kazališča leta 2005 v Zagrebu, je zapisano še: »Dunja Zupančič in Dragan Živadinov se

zavzemava za abstraktno gledališče v gravitaciji nič in absolutni nič.« Leta 2001 je D. Zupančič izdelala poskusna umetniška satelita *Artjom MM* (MM – inicialki imena Marko Mlačnik) in *Artjom MR / Artjom RŠ* (MR / RŠ – inicialki imen Mateja Rebolj in Romana Šalehar), za katera je predvidena poskusna namestitev v orbito kot del satelita *DVOJINA.SI-7*, ki je nični, poskusni satelit. Satelit *artjom* je v naslednji fazi projekta dobil ime *umbot*, kar je skovanka za robota, ki je hkrati »misleči« (um) in »umetniški« (okrajšava). Z izhodišča v mehatronski logiki pnevmatskih in hidravličnih struktur je prešla na gradnjo biomehatroničnih substitutov in umetniških satelitov – *umbotov*.

20. aprila 2005 ob 22. uri po moskovskem času je bila v hidrolaboratoriju CPK Jurija Gagarina v Zvezdnem mestu na modelu mednarodne vesoljske postaje MKS-ISS izvedena prva ponovitev *Petdesetletnega projektila 1995–2005–2045::Noordung*. V prvem intervalu ni umrl noben izmed igralcev! Po premieri *Petdesetletnega projektila 1995–2045::Noordung* leta 1995 sta se D. Živadinov in D. Zupančič za vmesna obdobja odločila vsako leto zgraditi dve gledališki obliki, s katerima estetizirata svoje priprave na smrt. Prva je *obred poslavljanja*, druga *informance*.

Obred poslavljanja pomeni poslavljanje od igralcev, ki so del tega projekta, in od umetnikov, ki so D. Živadinova v umetnosti izoblikovali, oziroma od odločilnih slogovnih formacij 20. stoletja (konstruktivistični Tank, konceptualistični OHO, NSK). Do svoje preteklosti se je D. Živadinov opredelil: »[...] v 20-ih letih je skupina Tank izrekla: "Vse, kar razglasiš za umetniško delo, je umetniško delo." V 60-ih je OHO razglasil: "Umetniško delo je to, česar se dotaknem." Pozneje je NSK izjavil: "Umetniškega dela se ne smeš dotakniti, to morajo namesto tebe narediti drugi." Jaz pa danes trdim, da je vse, kar je bilo umetniško delo, potencialno digitalno, vse narejene umetnine imajo digitalno potenco [...], ki je informacija, ki se širi.« *Informance* je D. Živadinov povzel po »informacijski akciji«, ki jo je Joseph Beuys izvedel leta 1972. Z *informansi* D. Živadinov in D. Zupančič informirata zainteresirano

javnost o svoji trenutni poziciji v *Petdesetletnem projektilu*. Hkrati to dejanje za orientacijo rabi tudi njima samima, saj, kot pravita, uporabljata scenski jezik za manifestacijo pretoka svojega konceptualiziranega časa: »Manifestirava paradoks, navidezno nasprotje, ki je osnovno gradivo umetnosti. Časa ni, preteklosti ni, je samo absolutni zdaj. Mi smo gromozansko kvantno naključje, v katerem se vseskozi konceptualiziramo in grabimo za robove konceptov« (D. Živadinov).

Doslej izvedeni obredi poslavljanja so bili: 1998 – *Likvidatura atraktor* (trije mehatronski stroji, ki so proizvajali spomin na *Petdesetletni projektil 1995–2045::NOORDUNG*); 1999 – *Tisoč let filma* (simpoziji stroj za proizvodnjo spomina na znanstvenika Hermana Potočnika Noordunga na konferenci astronomije v Bremnu). Posebej izstopajoč je bil 15. decembra 1999 izvedeni obred *Gravitacija nič / Biomehanika Noordung* v sodelovanju s središčem za usposabljanje kozmonavtov Jurija Gagarina (CPK) v Zvezdnem mestu v Ruski federaciji kot prva manifestacija *postgravitacijske umetnosti*, prva celovito gledališka predstava, odigrana v pogojih breztežnosti (v produkciji Zavoda projekt Atol, vizualizacija in materializacija D. Zupančič). Obred se je zgodil v letalu za parabolične lete IL-76MDK, sicer namenjenem treningom astronautov in kozmonavtov, kjer je s posebnimi manevri mogoče doseči gravitacijske spremembe in izkusiti kratkotrajno lebdenje. Skupina igralcev je izvedla polminutne biomehanečne koreografije (vektor Krikaljeva – vektorska režija), tekstualni vzorec pa so gledalci slišali prek prenosnih slušalk, skupaj z drugimi navodili. Sledili so obredi poslavljanja od pomembnih umetnostnih pojavov. Leta 2000 obred poslavljanja *Trije izdelki Noordung* (poslavljanje od skupine OHO kot prvi obred poslavljanja od stilne formacije konceptualizma, ki ga pooseblja ta skupina, s čimer je bilo prikazano, da je konceptualizem poleg suprematizma in konstruktivizma tisti umetnostni slog 20. stoletja, ki ga je smiselno prenesti v 21. stoletje). Leta 2001 obred poslavljanja *OHOrganizem* (poslavljanje od avantgardne skupine Tank v pokritem parkirišču garažnih prostorov stavbe Kapitelj v Ljubljani). Volumenska struktura je D. Živadinovu ponu-

dila monumentalen model konstruktivistične recepcije in reprezentacije. Glede na to, da je bila predstava posvečena konstruktivizmu, je prikazovala monumentalni intimizem. V njej je sodelovalo petinpetdeset nastopajočih. V predstavi je bil med drugim izgovorjen stavek: »Kapital je abstrakcija v akciji, mi smo v okvari.« S tem je bil prikazan upor tako delavcem kot državi, in tudi OHOrganizmu. Leta 2002 pa obred poslavljanja *Supremat*, ki se je zgodil 17. oktobra 2002 in je ponazarjal uradno poslavljanje od NSK (prejšnja dva obreda sta bila pripravi za slovo od NSK, kar je D. Živadinov neformalno izvedel že leta 1995 s *Petdesetletnim projektilom 1995–2045::Noordung*).

D. Živadinov v svojem ustvarjanju s povezovanjem ideološke pluralnosti različnih umetniških obdobj ustvarja *postgravitacijsko umetnost*, s katero med drugim redefinira in razširja dožemanje prostora umetniškega dogodka. S tem v umetnosti, pa tudi širše na področju kritične sodobne misli, odpira možnosti multidisciplinarnega povezovanja raznovrstnih konceptov v transdisciplinarne razsežnosti. Konstruktivizem je skeletno ogrodje njegovega ustvarjalnega sestavljanja dogodkov, suprematizem kognitivna struktura, oboje pa sintetizira skozi konceptualizem. Kot pravi Dragan Živadinov: »Strogo ločim med umetnostjo in kulturo. Največkrat je kultura moj nasprotnik. Umetnost je stroj, ki izdeluje vse druge stroje, je stroj vseh strojev. Kultura je stroj, ki vsebuje negativ izdelka in lahko proizvaja le točno določen izdelek in nič drugega. Izdelki pa so kultura sama. Oglaševanje izdelkov pa metafizika kulture. Lahko si predstavljate, kako težko kultura zamenja negativ izdelka v stroju. Kultura je avtomat istega. Umetnost pa je supremat resnice.«

Maja Smrekar, R.



4. Kozmokinetični kabinet Noordung 1990–2045

LIT.: *Neue slowenische Kunst* (ur. M. ZINAČ), Zgb 1991; N. MALEČKAR, *Intervju: Dragan Živadinov: tovarna, montaža, horizont*, Razgledi, 21 (1004), 12. nov. 1993, 3–8; J. JEŽ, *Kardinalni kino nevron: z Draganom Živadinovom*, Emzin, VI/2–4, dec. 1996, 14–17; M. KUMERDEJ, *Smo gromozansko kvantno naključje: pogovor z Draganom Živadinovom*, Delo, XLIV/97, 29. apr. 2002, 12; G. CERAR, *Intervju: Dragan Živadinov: umreti v veselju*, Mladina, 6, 10. feb. 2003, 34–37; D. ZUPANČIČ, M. TURŠIČ, D. ŽIVADINOV, *Postgravity art*, Lj 2013. (Pomemben vir informacij v besedilu so bili pogovori z Draganom Živadinovom.)

Glasba
Kostumografija
Laibach Kunst
Likovna produkcija
Performans
Scenografija
Video

Laibach Kunst

Pojem Laibach Kunst označuje princip delovanja glasbene skupine Laibach, tu pa ga uporabljamo za to, da z njim označimo njihovo likovno produkcijo, ki je ob glasbi najbolj materialno neposredno udejanjila ta princip. V začetku je bilo delovanje skupine dokaj enakomerno razdeljeno med likovno in glasbeno produkcijo, vendar je slednja sčasoma prevladala. Kljub temu je likovna pojavnost – predvsem v smislu imidža skupine – ostala pomemben element vse do danes. Likovna produkcija Laibach Kunst obsega plakate, slikarska dela, likovno opremo glasbenih izdaj (kaset, plošč, CD-jev), promocijski material, video dela, odrske nastope z elementi performansa, scenografijo in kostumografijo.

Skupina Laibach se je oblikovala leta **1980 v Trbovljah**. Predstavlja **del kolektiva Neue Slowenische Kunst** (poleg nje še IRWIN, Kozmokinetični kabinet Noordung, ki je nasledil Gledališče sester Scipion Nasice, Novi kolektivizem in Oddelek za čisto in uporabno filozofijo), medsebojno povezanega z načeli retroavantgarde.

Skupina je nastala v okviru slovenskega oziroma takrat širše jugoslovanskega **pankovskega** gibanja v 80. letih. Provokativna drža, ki jo člani zavzemajo že od svojih začetkov, je bila odgovor na totalitarizem tedanje SFRJ. Vendar sistema niso izzivali s parodijo ali direktno kritiko; o svojem specifičnem načinu provokacije navadno govorijo kot o »nadidentifikaciji«. Ali če uporabimo njihovo izjavo: »Umetnost in totalitarizem se ne izključujeta. Totalitarni režimi ukinjajo iluzijo revolucionarne individualne umetniške svobode. Laibach Kunst je princip zavestnega odrekanja osebnemu okusu, razsojanju, prepričanju [...]; je svobodno razosebljanje, dobrovoljno prevzemanje vloge ideologije, demaskiranje in rekapitulacija režimskega "ultramodernizma".« Laibach označuje svojo dejavnost za politično: »Politika je najvišja oblika popularne kulture in mi, ki ustvarjamo sodobno pop kulturo, smatramo sebe za politike.« Njihov program, opisan v dokumentu *Laibach: 10 točk konventa* (1982), med drugim predvideva način dela po vzoru industrijske proizvodnje in totalitarnih režimov, kjer je glas organizacije pomembnejši od glasu posameznika. Tako tudi pri umetniških delih atribucija posameznim avtorjem ni bila nikoli izpostavljena, vedno so nastopali le pod nazivom Laibach Kunst.

V okviru svoje likovne produkcije je Laibach Kunst razvil prepoznaven repertoar ikonografskih motivov in simbolov, ki se pojavljajo skozi celotno zgodovino njegovega ustvarjanja (križ, metalec, sejalec, jelen, vojaške uniforme ...). Pri tem eklektično črpa iz najrazličnejših na videz nezdružljivih virov. Po eni strani uporablja elemente iz umetnosti totalitarnih režimov, predvsem nacistične umetnosti in socrealizma, ki pa jih po drugi strani postavlja v kontekst s slovensko domačijsko motiviko in avantgardami 20. stoletja in jih na ta način nevtralizira. Začetek svojega javnega delovanja je skupina ozna-

čila s tremi plakati v tehniki linoreza za razstavo *AUSSTELLUNG! LAIBACH KUNST!*, s katerimi so člani 26. septembra 1980 ponoči polepili zidove stavb v Trbovljah. Na enem plakatu je bil subtilno provokativen simbol, preprost križ na beli podlagi, opremljen z besedo Laibach, na drugem pa grob prizor pohabljanja – napadalca, ki žrtvi z nožem iztika oči. Plakati so vabili na prvo razstavo (takrat naslovljeno *Alternativa slovenski umetnosti*, predstavilo naj bi se 10 avtorjev) in koncert več glasbenih skupin v trboveljskem Delavskem domu v organizaciji ljubljanskega ŠKUC-a. Oblast je dogodek prepovedala zaradi »nezakonite in neodgovorne rabe simbolov«. Prvo uspešno razstavo pod naslovom *Ausstellung Laibach Kunst* so tako lahko izvedli šele junija leta 1981 v beograjskem kulturnem centru (Galerija SKC). Večje možnosti za uresničitev zamisli zunaj Slovenije spremljajo skupino skozi njeno celotno zgodovino. Januarja 1982 sta sledila razstava in koncert *Žrtve letalske nesreče* v Disku FV 112/15 v Ljubljani, kjer je bil program eksperimentalne narave podprt z uporabo elektronike.

Simbol križa, ki se je prvič pojavil na preprostem plakatu v Trbovljah *Črni križ*, opremljenim poleg enakokrakega križa zgolj še z imenom skupine, sproža vrsto asociacij. Križ spominja na kljukastega, ki je med drugo svetovno vojno označeval nemško vojsko, predvsem pa je pomenljiv v umetnostnozgodovinskem kontekstu, saj se nanaša na suprematistične likovne motive Kazimirja Maleviča. Križ je stalni simbol Laibachove navzočnosti; člane spremlja na rokavih uniform, v katerih nastopajo na koncertih, ovitkih plošč, plakatih in drugih delih Laibach Kunst. Sproža določene moteče oblikovnozgodovinske asociacije, ki ga delajo provokativnega. Lahko ga doživljamo kot travmatičnega, saj pogosto sproža neartikulirano sovražnost, vendar je hkrati abstrakten – torej nevtralen. Ko so križ pozneje obdali z industrijskim zobatim kolesom, je postal ostrejši in še bolj grozeč, dobil je celo večjo simbolno razdiralno moč.

Prva dela Laibach Kunst so bila ustvarjena v monumentalnem retroavantgardnem slogu, kar se kaže na eni nji-

hovich prvih podob, lesorezu *Metalec* oziroma *Kovinar* iz leta 1980. Lesorez prikazuje totalitarno oblast v zlovešči in obenem junaški luči. Metalec ostaja ena Laibachovih najmočnejših in najbolj dvoreznih podob. Orjaška podoba delavca je prikaz mučnega dela in totalitarne industrijske discipline. Sprožila je veliko interpretacij; metalčeva sklenjena pest morda namiguje na francoske revolucionarne plakate iz leta 1968, mogoče pa jo je razumeti tudi kot opevanje industrijskega dela, kar je nasprotje protestu zaradi delavskega izkoriščanja.

Aprila 1982 je bila v Galeriji Škuc v Ljubljani postavljena prva slovenska razstava *Ausstellung Laibach Kunst*, ki je bila tu združena s koncertom. Na njej se je večkrat pojavil motiv metalca, eno izmed razstavljenih del pa je bil kolaž iz več fotokopij plakata metalca, v sredini katerega je bila kopija slike jelena s trofejnim rogovjem *The Monarch of the Glen* angleškega slikarja Sira Edwina Henryja Landseerja iz leta 1851, ki jo je po njem leta 1966 kopiral že Peter Blake, ki jo je opremil z napisom »*After the Monarch...*«. Plakati za razstavo, polepljeni po vsem mestu, so vnovič razburili javnost.

Maja 1982 je *Ausstellung Laibach Kunst* ponovno gostovala v Galeriji SKC v Beogradu, 23. novembra tega leta pa je skupina v Disku FV izvedla konceptualno večmedijsko predstavitev, poimenovano *Noč dolgih nožev*. Marca 1983 so se z razstavo *Ausstellung Laibach Kunst: režimska transavantgarda* predstavili v Galeriji proširenih medija v Zagrebu. Uprava galerije je razstavo zaradi »problematicnih slik« zaprla, člani skupine pa so se morali v spremstvu policije prisilno vrniti domov.

Na razstavi *Ausstellung Laibach Kunst – monumentalna retroavantgarda* v Galeriji Škuc aprila 1983 je bil med drugim predstavljen Laibachov prvi video, *Documents of Oppression*. Na razstavi je bila prvič predstavljena tudi ena izmed Laibachovih najbolj znanih slik, portret Tomaža Hostnika, prvotnega pevca skupine. Kot plakat za razstavo so uporabili kopijo podobe *Kofetarice*, dela Ivane Kobilice iz leta 1888, opremljeno z napisom »*Ausstellung Laibach Kunst*«.

Junija 1983 je Laibach nastopil v televizijskem intervjuju *XY-nerešeno* v oddaji *TV tednik* na TV Slovenija. Intervju je imel za skupino usodne in daljnosežne posledice – vse do leta 1987 ji je bilo namreč v Ljubljani prepovedano koncertiranje pod imenom Laibach. V naslednjih letih je zato doma svojo prisotnost vzdrževala predvsem z likovno dejavnostjo, hkrati pa je s svojo glasbo začejala uspevati v tujini. Oktobra je bila prisotna na video festivalu v Cankarjevem domu v Ljubljani z dvema videoma, *Documents Of Oppression* in *Morte ai s'ciavi*.

Leto 1984 je zaznamovala ustanovitev NSK-ja. Tega leta se je sicer Laibach predstavil z razstavo *Occupied Europe Tour Documents* v Galeriji Škuc, kjer je predstavil plakate za svojo istoimensko glasbeno turnejo. Poleg tega je sodeloval tudi na Škucovi novoletni razstavi, pa tudi na video festivalu v centru Georges-a Pompidouja v Parizu, kjer je sodeloval z videom *The Debate Over Man: a Polemical Monologue as Artistic Method: Position. Problems. Perspective*. Leta 1985 je Laibach s tem videom v okviru video festivala Infermental sodeloval na Berlinalu 85. Njegova dela so se pojavila tudi na razstavi *Nove tendence v umetnosti in množični kulturi '80* v Galeriji Škuc leta 1985.

Delovanju Laibach Kunsta se je pridružila skupina Irwin; v svoj repertoar je vključila številne Laibachove motive. Povzemali niso samo določenih slik in podob, temveč tudi plakate in celo podobe članov skupine. Ta metoda recikliranja Laibachovih motivov je razvidna s slike *Svoboda vodi ljudstvo*, povzete po Laibachovem plakatu iz leta 1985. Slika združuje podobo Marijane, ki pooseblja francosko revolucijo na Delacroixovi *Svobodi, ki vodi ljudstvo*, s prizorom nacističnega shoda pod njo in s senco Malevičevega črnega križa, označevalca navzočnosti Laibacha, v ospredju. Slika se nanaša tudi na delo antifašističnega slikarja Johna Heartfielda, ki je v času tretjega rajha deloval v Nemčiji. Recikliranje njegovih podob je še bolj razvidno na dveh Laibachovih plakatih, *Die Liebe ist die grösste Kraft, die alles schafft (Ljubezen je največja sila, ki vse ustvarja)* iz leta 1985 in *Ob stoletnici Marxove smrti (1983/87)*.

Še en zgled uporabe podob, povezanih z Laibachom, je serija slik *Rdeči revirji*, ki so jih Irwini predstavili v ljubljanski Mali galeriji leta 1985. (Podatek mimogrede kaže na to, da sta se ikonografija in umetnostna ideologija retro-avantgarde kmalu začeli vklapljati v institucionalno umetnost.) Te slike izvirajo iz originalnih lesorezov industrijske krajine v okolici Trbovelj, ki jih je v 50. letih ustvaril **Janez Knez** (1931–2011, oče Laibachovega člana Dejana Kneza) in so bili uporabljeni na ovitku Laibachovega albuma *Rekapitulacija* iz leta 1985. Irwini so originale spremenili, zamazali s prašičjo krvjo in jih postavili v monumentalne okvirje, nakar jih je Janez Knez podpisal. Premaz je ustvaril paradoksalen učinek: dosegel je, da se zdi upodobljeni industrijski motiv miren in spokojen, hkrati pa ga je »vizualno romantiziral«, napravil ga je arhaičnega, medtem ko je Laibach tradicionalne in monumentalne kvalitete poudarjal s prvini sodobne umetnosti in množične kulture.

Leta 1987 je Laibach izdal album z naslovom *Opus dei*. Čeprav je album manj oster od predhodnih in se poigrava s kičem, ponuja ovitek nekaj najbolj vznemirljivih Laibachovih podob. Grafika je v ostrih barvah – beli, črni in srebrni – ter spominja na partizanske lesoreze, ki jih je skupina takrat uporabljala za ozadje odrskih nastopov. Na plošči in na zadnji strani ovitka so odtisnjene različice Heartfieldove kontroverzne montaže svastike, sestavljene iz sekiric. Dominantni motiv je pošastno stilizirana podoba pevca Milana Frasa z značilno naglavno opravo. Njegove oči so belo poudarjene, skupaj z neizprosno izrazom se zdijo še posebej zlobne in oprezajoče. Pri njihovi ikonografiji je najznačilnejša elementarnost podob, izbira jasnih barv, večinoma omejena na belo in črno.

Podoba *Sejalca*, ki se pojavi leta 1985 na plakatu *Blut und Eisen (Kri in železo)* ter na sliki, razstavljeni v okviru že omenjenih *Novih tendenc* v Galeriji Škuc, je primer navezave na slovensko narodno zgodovino. Delo neposredno preslikuje lik Groharjevega *Sejalca* iz leta 1907. Močan kontrast med figuro in ozadjem je podkrepjen s simbolično sekire, križa ter v zobato kolo spremenjene sejalčeve roke. Tudi ta motiv je intenzivno odmeval pri skupini Irwin. V drugi polovici 80. let je razstavna dejavnost Laibach

Kunsta počasi zamrla, morda tudi zato, ker so to delovanje prevzele druge veje NSK. Skupina se je posvetila predvsem uspešni glasbeni karieri, ki še vedno traja, vendar velja omeniti, da likovna podoba v njihovem delovanju še naprej igra pomembno vlogo. Že njihovi zgodnji koncerti so imeli značilnosti političnih shodov, nasilnega in kaotičnega prikazovanja družbeno nesprejemljivega. Že v 80. letih so si prizadevali ustvarjati eksperimentalne spektakle, pri katerih so uporabljali primitivno elektronsko instrumentacijo ter v občinstvo usmerjali hrup in vanj celo metali dimne bombe. Sčasoma in z večanjem razpoložljivih sredstev so se njihovi koncerti razvili v koreografsko in tehnično bolj dovršene predstave. Njihovi najambicioznejši koncerti so celostne umetnine, kjer »totalitarni« spektakli dobijo monumentalne razsežnosti. Njihova tradicionalna scenografija se z leti ne spreminja; oder je opremljen s centralnimi projekcijami, s pomočjo katerih so z agresivnimi podobami pritegovali že v 80. letih. Njihove uniforme so se skozi njihovo več kot 25-letno delovanje nekoliko spreminjale. Od samih začetkov lahko zaznavamo spogledovanje s fašistično estetiko; prvotni pevec Tomaž Hostnik je na koncertih nosil Mussolinijevo uniformo ter nastopal v prepoznavni diktatorjevi drži. Nacistične obleke so v nekem obdobju zamenjale partizanske uniforme, ki so jih ohranili vse do 90. let. V tem smislu tudi danes ohranjajo provokativnost; za svojo turnejo *Divided States of America* so se preoblekli v ameriške vojaške uniforme.

Dejan Knez, ki je izmed članov Laibacha tisti, ki ga najlaže povezujemo z likovno dejavnostjo skupine, saj je bil za kratek čas celo vpisan na ljubljanski ALU (v I. letnik leta 1980/81), se je po daljšem obdobju odsotnosti Laibach Kunsta iz galerij predstavil z lastnim projektom, prvič kot A. D. Knez, v ljubljanski Galeriji Kapelica februarja 2006. Dogodek je bil napovedan kot zvočno-vizualni projekt *300.000 V. K. (Verschiedene Krawalle) – Titan* in odprtje razstave *Time Exposures*. To je bila serija slik kot vizualna referenca albuma *Titan*, ki je nastajala sočasno z misijo sonde Cassini-Huygens, ki ji je bil zvočni album posvečen. Poleti leta 2007 se je pod tem imenom s slikarskimi deli v mešanih tehnikah vnovič predstavil

v ljubljanski Mestni galeriji II, skupaj s slikarjema Janezom in Janezom Mišem Knezom, svojima očetom in bratom.

Najpomembnejši prispevek Laibach Kunst k slovenski umetnosti je princip retroavantgarde, ki je pozneje postal osrednja strategija NSK. Poleg tega je v slovenski umetnosti odprl številna nova ali ne dovolj obdelana vprašanja: problematiko razvoja rokavske kulture in pank ideologije ter njenih metamorfoz, vprašanja angažiranosti v umetnosti, odnos med kičem in avantgardnostjo, problem in definicije kiča v likovni umetnosti, učinke množične kulture in medijev pri umetnostni proizvodnji ter vlogo šoka v angažirani umetnosti.

T. M., R.



5. Skupina Laibach

LIT.: M. GRŽINIČ, *Galerija Škuc Ljubljana 1978–1987*, Lj 1988, kat. GŠkuc; M. ZINAIČ, *Neue Slowenische Kunst*, Zagreb 1991; I. ARNS, *Neue Slowenische Kunst – NSK: Laibach, Irwin, Gledališče sester Scipion Nasice, Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, Kozmokinetični kabinet Noordung, Novi kolektivizem: eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Regensburg 2002; S. ŽIŽEK, *Why are Laibach and NSK not Fascists*, *M'ars*, V/3–4, 1993, 3–4 (ponatis v: *Primary Documents: a Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s* [ur. L. HOPTMAN, T. POSPISZYL], NY 2002, 285–288); A. MONROE, *Pluralni monolit: Laibach in NSK*, Lj 2003; M. GRŽINIČ, *Laibach fokus*, Lj 2004, kat. G Photon.

Dragica Čadež
Drago Hrvacki
Slavko Tihec
Dušan Tršar
Vinko Tušek

Ambientalna umetnost
Kiparstvo in barva
Minimalizem
Neokonstruktivizem
Objekt

Neokonstruktivisti

Konec 60. let je mlada generacija umetnikov prelomila z ustaljeno tradicijo slovenskega likovnega modernizma in se usmerila k iskanju novih izraznih načinov. To je bil čas oblikovanja novih smeri in skupin, ki so se pri svojem umetniškem ustvarjanju naslonile na aktualno dogajanje v svetovni likovni umetnosti. Pomembno mesto zavzema skupina neokonstruktivistov, ki je na slovensko umetnostno prizorišče prinesla minimalistično zasnovane objekte, optične in kinetične konstrukcije ter ambientalno umetnost, v kiparstvo pa vpeljala problematiko barve.

Neokonstruktivisti so kot skupina aktivno ustvarjali v letih med 1968 in 1972. Njeni glavni predstavniki so bili **Dragica Čadež** (1940–), **Drago Hrvacki** (1936–2021), **Tone Lapajne** (1933–2011) in **Dušan Tršar** (1937–). Pozneje so se jim pridružili še nekateri drugi umetniki, med katerimi je treba omeniti predvsem **Vinka Tuška** (1936–2011), med svoje člane pa je skupina prištevala tudi kiparja **Slavka Tihca** (1928–1993).

Ob njihovi skupni razstavi v spodnjih prostorih Moderne galerije leta 1970 v okviru *Ateljeja '70* je umetnostni kritik Aleksander Bassin skupino, katere delovanje je ves čas spremljal, poimenoval za Neokonstruktiviste. Poimenovanje se je kljub kritiki širše strokovne javnosti glede neustreznosti in problematičnosti izraza uveljavilo, čeprav ga gre razumeti bolj kot zgodovinsko utrjeno oznako kot pa natančno slogovno opredelitev pojava. Neokonstruktivisti namreč ne izhajajo toliko iz tradicije ruskega konstruktivizma, De Stijla in Bauhauusa, temveč predvsem iz povojnih odvodov geometrične abstrakcije, zlasti minimalizma, *hard-edge* abstrakcije (abstrakcije ostrih robov), optične in kinetične umetnosti ter ostalih sorodnih usmeritev. Z aktualnimi umetnostnimi tokovi so se mladi ustvarjalci srečali na Beneškem bienalu leta 1964 in 1966, kjer so nanje velik vtis naredili angleški umetniki, kiparja Anthony Caro in Philip King ter slikar Robert Smith. Pomemben vpliv predstavlja tudi leta 1961 v Zagrebu ustanovljeno mednarodno umetniško gibanje Nove tendence, v okviru katerega razstavljajo nemška skupina Zero, Piero Manzoni, Piero Dorazio, pariška skupina GRAV, italijanski skupini T in N, Ivan Picelj, Julije Knifer in mnogi drugi. Slovenska kritika jih je umeščala tudi v kontekst Černigojevih avantgardističnih konstruktivističnih poskusov v smislu raziskovanja koncepta konstruktivističnega objekta in jih imela za nadaljevalce te do takrat spregledane slovenske tradicije.

Neokonstruktivisti so heterogena skupina umetnikov, ki jih povezuje racionalno usmerjen, natančen in analitičen metodološki pristop, zasnovan na konstruktivnih načelih v gradnji vizualnih struktur. Zanje so značilni minimalistično zasnovani objekti ostrih robov in intenzivnih enotnih

barvnih površin, konstrukcije, ki združujejo organske in geometrične prvine, optični učinki in dela, ki iz objektov prehajajo v ambientalno obvladovanje prostora.

Umetniško delo nastane kot rezultat objektivnega in racionalnega raziskovanja, eksperimentiranja ter oblikovanja in se izogiba vsakršni ekspresivnosti ali poudarjeni subjektivni navzočnosti. Njihova dela tako zaznamujejo enostavne in jasne, enotno obdelane površine brez sledov avtorjevih intervencij. Iz teh razlogov, znatno tudi pod vplivom industrializirane družbe in množične proizvodnje, v svoje delo poleg klasičnih materialov vpeljujejo sodobne industrijske materiale, kot so pleksisteklo, plastika in neonska svetloba. Barva, ki v tem času dobi novo vlogo in pomen, saj se osamosvoji od sporočilnosti in kot samostojen likovni element učinkuje s svojo optično komponento, tudi pri neokonstruktivistih zavzema pomembno mesto. Barva in oblika se v njihovih objektih medsebojno podpirata. Barva poudari oblikovno strukturo in se v nekem pogledu materializira (dobi plastično razsežnost) – objekt integrira barvo tako, da ta dobi materialen značaj, hkrati pa s svojim učinkom posega v obliko in jo abstrahira. Slikarstvo se tako razširja v plastično razsežnost, kiparstvo pa vključuje barvne učinke (s tem se oblikuje svojevrsten hibrid med slikarstvom, razširjenim v prostor, in skulpturo, dopolnjeno s tipično slikarskim dejavnikom, barvo, še dodatno nadgrajen z dematerializirajočim učinkom, pravi Ješa Denegri).

Neokonstruktivisti opustijo simbolne, aluzivne ali drugače sporočilne formulacije in v ospredje postavijo čisto likovno vizualizacijo kot vsebino in namen umetniškega dela. Bistveno je usklajevanje in sestavljanje likovnih elementov v pregledno konstrukcijo, ki jasno izpostavi barvno in oblikovno zgradbo. Umetniško delo je osvobojeno pomenske navezave na zunanji svet in začne nastopati kot samostojen predmet, ki vstopa v svet kot stvar med stvarmi. V tem pogledu (in v svoji vedno bolj industrializirani naravi) je pojem objekta za neokonstruktiviste osrednji. Objekt v sebi nadalje že nosi težnjo po prehodu v okolje, katerega del je. Ta težnja se udejanja v prostorskih postavitvah, pri katerih objekt aktivno poseže v dejanski

prostor, ga preoblikuje in spreminja v ambient. Prehod objekta v ambient pa ne spreminja zgolj okolja, temveč tudi sam odnos med gledalcem, objektom in prostorom. Ambientalna postavitve intenzivno učinkuje na gledalčevo senzibilnost in od njega zahteva aktivnejši pristop, tudi participacijo, saj je zaznava prostora in objektov v njem odvisna od gledalčevega gibanja. Prav tako pa je objekt ob vsakokratni postavitvi odvisen tudi od okolja, v katerem se nahaja, in se tako nenehno spreminja.

Neokonstruktivistične tendence sta na slovensko umetniško prizorišče vpeljali samostojni razstavi D. Čadež in T. Lapajne leta 1968 v Mali galeriji. Prva skupna razstava vodilnih predstavnikov gibanja je bila v začetku leta 1969 v Mestni galeriji v Ljubljani. Naslednje leto se jim je na drugi skupinski razstavi, *Ateljeju '70: neokonstruktivisti* v spodnjih prostorih Moderne galerije, pridružil V. Tušek, z njimi je razstavljal tudi S. Tihec. Skupina je še vedno delovala, vendar so se člani postopoma začeli razhajati in odmikati od neokonstruktivističnih tendenc k drugim likovnim problemom. Njihova zadnja skupna razstava, *Atelje '72*, je bila leta 1972 v spodnjih prostorih Moderne galerije v Ljubljani, na njej pa so sodelovali še **Andrej Ajdič** (1937–2022), **Gustav Gnamuš** (1941–2024), **Zmago Jeraj** (1937–2015) in **Rudi Pergar** (1936–). Od razstav neokonstruktivistov po Jugoslaviji velja omeniti njihov nastop na IV. beograjskem trienalu jugoslovanske likovne umetnosti leta 1970 v sekciji Objekt, na razstavi v Galeriji suvremene umjetnosti v Zagrebu leta 1972 pa so skupaj z ekspresivnimi figuraliki predstavljali *Mlade slovenske umetnike*. Člani skupine so ves čas njenega delovanja skupine razstavljali tudi posamič, samostojno ali na skupinskih razstavah; ena od pomembnih je bila razstava *Objekt i boja* v Galeriji Centar v Zagrebu leta 1968, na kateri je razstavljal D. Hrvacki (iz Slovenije še S. Tihec, D. Nez in M. Matanović).

D. Čadež je v letih med 1959 in 1963 študirala kiparstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani ter nadaljevala študij na specialki za kiparstvo pri profesorju Borisu Kalinu. Njeno neokonstruktivistično fazo zaznamujejo minimalistične geometrijske konstrukcije, ki se izogibajo

vidnosti dotika in vsakršni subjektivni vpetosti. Leta 1969 se je predstavila z značilnim delom *Sestavljeni znak*, zgrajenim iz lesenih, enakomerno pobarvanih geometrijskih oblik, ki jih je mogoče sestavljati v različne konstrukcije. Zaradi svoje velikosti in postavitve delo učinkuje ambientalno.

T. Lapajne je študij na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani končal leta 1961 in nadaljeval študij na specialki za kiparstvo pri profesorju Borisu Kalinu. Najprej je deloval v skupini **Be-54**, kasneje pa se je njegovo zanimanje preusmerilo k minimalističnim geometriziranim formam v lesu. Na enostavnih ostrorobih objektih z velikimi enakomerno pobarvanimi površinami raziskuje součinkovanje barve in oblike, pa tudi učinkovanje geometrijskih likov in teles v prostoru (npr. naslikane barvne ploskve se pretvarjajo v plastične tridimenzionalne oblike in nadaljujejo v dejanski prostor). Zanima ga delovanje objekta na okolje in možnost njegovega prehoda v prostor, zato njegova dela pogosto posežejo v dejanski prostor in ustvarijo ambient, ki neposredno nagovarja gledalca.

D. Hrvacki je študij slikarstva na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani končal leta 1964 ter svoje študijsko izpopolnjevanje nadaljeval leta 1970 v Italiji. Za Hrvackega so značilne geometrijske, pa tudi organske oblike, s katerimi raziskuje barvno-oblikovna razmerja in njihove učinke.

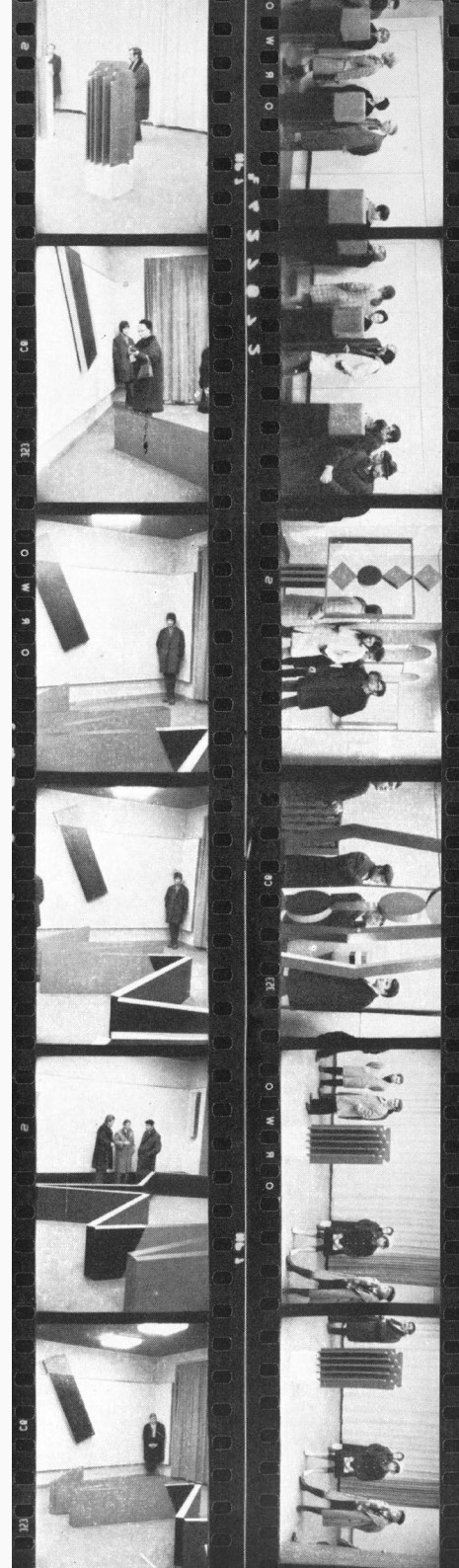
Du. Tršar je študiral kiparstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani v letih med 1958 in 1963 ter nadaljeval na specialki za kiparstvo pri profesorju Borisu Kalinu. Najprej je ustvarjal dela v lesu in železu (serija *Odmev*), s katerimi se je predstavil tudi na skupni razstavi leta 1969 v Mestni galeriji. Konec 60. in v zgodnjih 70. je začel posegati po sodobnih industrijskih materialih, zlasti pleksi steklu in neonu, kar je predstavljalo novost v tedanji umetniški produkciji. Prosojnost pleksija in integracija neonske svetlobe sta mu omogočila gradnjo svetlobnih objektov, kjer se sicer jasno zasnovana konstrukcija pod vplivom svetlobe dematerializira. Za njegovo neokonstruktivistično obdobje so tako značilne prosojne in

spremenljive svetlobne strukture, s katerimi je raziskoval gibanje in optične učinke, odvisne od gledalčevega pogleda in premikanja po prostoru.

V. Tušek je v letih med 1957 in 1962 študiral slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Velja za prvega v slovenski umetnosti, ki je oblikoval ambient, in sicer leta 1970 na razstavi *Marchel, Pogačnik, Tušek* (dvorišče Tavčarjeve 73) v Kranju. Istega leta se je pridružil skupini Neokonstruktivistov in na razstavi v Moderni galeriji predstavil ambientalno postavitev iz gibljivih visečih konstrukcij, narejenih iz pobarvanih lesenih okroglih form. Za njegova neokonstruktivistična dela so značilni sinteza organskih in geometrijskih oblik, eksperimentiranje z barvo in njenimi optičnimi učinki ter prehod objekta v prostorsko, ambientalno postavitev.

Živa Jurančič, R.

LIT.: T. BREJC, *Komentar k dvema razstavama*, v: *Sodobnost*, XVII, 4, 433–441; I. ZABEL, *Vidiki minimalnega: minimalizem v slovenski umetnosti 1968–1980*, Lj 1990, kat. MG; *Skupina Neokonstruktivisti 1968–1972*, (ur. A. BASSIN), Lj 1993, kat. MestneG.



6. Prizori z razstave Neokonstruktivisti

Vilma Ducman
Jiří Kočica
Vesna Krmelj
Žiga Okorn
Aleksander S. Ostan
Nataša Pavlin
Janko Rožič
Iro Zorko

Sestava

Skupina ustvarjalcev z imenom Sestava je začela delovati leta 1993 ob prenovi nekdanjih vojaških zaporov na Metelkovi mestu v Ljubljani v muzej, galerijo in mladinski hotel. V zaporu kot tipu najbolj zaprte javne stavbe so začeli odpirati polje dialoga in srečevanj.

Naziv Sestava, ki se je ob prenovi izoblikoval, izhaja iz premišljanja o sodobni družbi, ki se večstransko zapira – razbija, razdira in razkraja –, zato svojih procesov niso želeli imenovati razstave, temveč sestave.

Jedro skupine so sestavljali: kipar **Jiří Kočica** (1966–), umetnostna zgodovinarica **Vesna Krmelj** (1967–), slikar **Žiga Okorn** (1967–) in arhitekt **Janko Rožič** (1959–). Leta 1997 so skupaj z **Vilmo Ducman** (1964–), **Aleksandrom S. Ostanom** (1959–), **Natašo Pavlin** (1970–) in **Irom Zorko** (1962–) ustanovili Kulturno-umetniško društvo Sestava.

V desetletje in pol trajajočem procesu so ustvarjalci sodelovali pri zaščiti in prenovi nekdanjih zaporov v Hostlu Celica, pri kiparskih in slikarskih postavitvah ter kulturnih in naravovarstvenih projektih. Ob prenovi zaporov so ustanovili Galerijo Srečišče, v kateri še danes organizirajo razstave, literarne večere, predavanja, koncerte ipd.

Izdajali so tudi publikacije s kulturnozgodovinskimi in filozofskimi (etika, estetika) besedili ter razpravami o umetnosti in zgodovini. Značilni so naslovi njihovih publikacij, ki so navadno nastajale namesto razstavnih katalogov ob kiparsko-slikarskih postavitvah – »sestavah« (Sestave, *Odzven odstrtosti, Kip, gib, vzgib, Svet-uvid, T-rajanje, Podoba tvoje odprtosti, Etični uvidi umetnosti, Naslovljeno na svobodo drugega, Zorni kot ...*). Z delovanjem sta se izoblikovali tudi značilna terminologija in metodologija. Na tem mestu je potrebno omeniti razpiranje in doživljanje jezika skozi prostor, ki odstira vidike prostosti in preprostosti, kot rad poudari **J. Rožič**.

V času njihovega najbolj rednega srečevanja avtorji niso govorili o skupini, temveč o ustvarjalnem polju, v katerem sodelujejo s strokovnjaki z različnih področij; pisatelji, filozofi, umetniki, znanstveniki, arheologi, zgodovinarji, ekologi ... Znotraj tega polja se je uveljavila tudi pedagoška dejavnost, ki vključuje tudi razmerje med dejavnim in javnim. Na likovnem področju so to t. i. »Dejavnice«, ki sta jih od leta 1996 vodila **J. Kočica** in **Ž. Okorn**, na področju arhitekture in urbanizma pa delavnice prirejajo arhitekti **J. Rožič**, **A. S. Ostan** in **I. Zorko**. Med zgodnejša sodelovanja uvrščamo slikarsko-kiparsko *Postavitev J. Kočice* in

Ž. Okorna leta 1991 ob Tivolski čolnarni v Ljubljani. Tedaj sta na zapuščenem obrežju ribnika s svojimi likovnimi deli in lastno prisotnostjo sestavila postavitev, v kateri sta slike in kipe umestila v specifični prostor, kjer se skozi kulturo ustvarjalno prepletata narava in družba. Bistveni pri tej postavitvi so bili trajanje in prisotnost umetnika ob umetnini (obiskovalce sta avtorja na ogled umetnin peljala v čolnu) ter zasnovanost in umestitev razstave v celostni naravno-kulturni okvir. Že takrat sta sodelovala tudi z arhitektom **J. Rožičem**, ki je v tistem času skupaj z arhitekti **Odprtega kroga (A. S. Ostanom in I. Zorkom)** intenzivno deloval na področju širše prostorske ureditve v Ljubljani in Sloveniji. J. Rožič še danes išče bolj smiselne rešitve za zapostavljene ali prezrte urbane prostore s poudarkom na kulturni in naravni dediščini, pri katerih se zavzema za premišljene, z vestjo uravnane posege v prostor.

S samih začetkov delovanja lahko navedemo še nekaj podobnih likovnih zgostitev. Leta 1991 je sledila *Postavitev* istih avtorjev na mestu nekdanjega Jakopičevega paviljona. Z označitvijo nekdanjega Jakopičevega paviljona in likovnimi dejavicami sta ozavestila pomen kulture in umetnosti na občutljivem prehodu med naravo in družbo. (Jakopičev paviljon se je nahajal na robu mestnega Tivolskega parka, povezanega z naravnim zaledjem; podrt je bil leta 1962 zaradi izgradnje železniške proge).

V podoben koncept sodi tudi *Razstava Robbovega vodnjaka* iz leta 1992, s katero sta J. Kočica in Ž. Okorn izpostavila Robbov vodnjak kot alegorijo sotočja, dejanskega zlitja treh rek, Ljubljaniče, Save in Kamniške Bistrice, v bližini Dola pri Ljubljani, kjer so takrat načrtovali gradnjo železniškega vozlišča. Motiv sotočja je uporabil tudi **Ž. Okorn** leta 1997 na pragu Celice 113 v nekdanjih zaporih na Metelkovi. **Sestava** pa se je leta 2000 v okviru javne pobude ob nujnem restavratorskem posegu zavzela za ohranitev Robbovega vodnjaka na mestu, za katerega je bil narejen, in opozorila na potrebo po primernem ravnanju s kipi vodnjaka ob odstranitvi zaradi restavriranja.

Po poskusu rušenja kulturi obljubljenih vojaških objektov na Metelkovi v Ljubljani so ustvarjalci leta 1993 prevzeli pobudo za prenovo nekdanjega vojaškega zapora v mladinsko prenočišče v sklopu tedanje galerije in muzeja. Zaradi etično in politično problematične zgodovine so se ustvarjalci odločili, da bi bilo k prenovi neodgovorno pristopiti z zgolj arhitekturnim projektom, temveč bi jo bilo treba izpeljati kot *work in progress*, bolj celostno in hkrati bolj osebno. Prenovo, ki je znotraj najbolj zaprte in represivne oblike javne stavbe odpirala in razvijala nasprotne procese druženja, soočanja, ustvarjanja in zbiranja, so poimenovali Sestava.

Med prenovno se jim je pridružilo več kot 80 domačih in tujih ustvarjalcev: Matej Bizovičar, Jiří Bezlaj, Bojan Bitežnik, Dragica Čadež, Aleksandra France, Anthony Gormley, Davide Grassi, Kevin Kaufman, Helmut Keil, Alenka Koderman, Sara Komavec, Miklavž Komelj, Milena Kosec, Marko A. Kovačič, Roman Makše, Giovanni Morbin, Boštjan Novak, John in Toti O'Brien, Nataša Pavlin, Marjetica Potrč, Rene Rusjan, Fabio Sandri, Tone Stojko, Marko Štepec, Petra Varl, Ivo Vraničar, Jure Zadnikar, idr.

Ob sodelovanju na različnih področjih v procesu preнове, od opremljanja celic ter celotnega objekta z ustvarjalnimi arhitekturnimi in likovnimi elementi do organizacije na področju širše kulturne dejavnosti znotraj tega prostora, so se izoblikovali značilni ključni delovanja brez manifesta ali samemu sebi v namen, temveč iz jedra stvari same. To so: dožemanje prostora v razmerju z njegovim zgodovinskim in civilizacijskim okvirom vojaškega političnega zapora, prepletanje konceptualnega delovanja in klasične umetnosti ter zmožnost vzpostavljanja dialoga tako med posameznimi umetnostnimi slogi, obdobji, -izmi kot tudi med posameznimi umetnostnimi zvrstmi (kiparstvo, slikarstvo, arhitektura), med umetnostjo in znanostjo ter tudi na filozofskem in duhovnem področju. *Kotiček miru* je na primer celica, ki ni opremljena le kot galerija-soba, pač pa kot kotiček za kontemplacijo ali umiritev obiskovalca, nahaja pa se nad nekdanjimi temnicami. V predprostoru temnic je začeta *Freska življenja* v stari fresko tehniki kot

odgovor plesu smrti, ki je navzoč tudi v slovenski slikarski tradiciji. Ena od značilnosti delovanja Sestave je namreč tudi ta, da avtorji v svojem delu zavestno odpirajo človeško izkušnjo preobrata: iz teme v svetlobo, iz plesa smrti v ples življenja, namesto žrtvovanja darovanje in podobno. Tako ob razmišljanju o podobi dobe v *Etičnih uvidih umetnosti*, izhajajoč iz skupne izkušnje pri procesu preнове zaporov, zapiše **V. Krmelj** in ob tem vzpostavi tudi zgodovinski odnos do sodobnega stanja podobe.

Delovanje Sestave v nekdanjih zaporih sovпада z družbenimi in političnimi spremembami, ki so vplivale tudi na razvoj sodobne umetnosti. Konceptualno sorodne pristope in vsebine lahko zasledujemo v mednarodnem umetniškem dogajanju v drugi polovici 90. let, kot so bili projekt *Conversations at the Castle* na Arts Festivalu v Atlanti (1996), Documenta X (1997), prenova Palais de Tokyo v Parizu (1999) in razmah kulturnih in artcentrov ter arthostlov po svetu.

Leta 2003 se je z odprtjem Hostla Celice zaključil najintenzivnejši del procesa preнове zaporov, delovanje Sestave pa se je še nadaljevalo, tako v širšem kulturnem prostoru kot tudi v okviru kulturnih dejavnosti Celice. Ob njihovem delovanju zadnja leta je tako v tematskem kot formalnem smislu tudi takrat, ko člani delujejo posamično, jasno zaslediti kontinuiteto iz časa najpogostejšega so-delovanja. Le-to izpostavlja zavestno etično držo ustvarjalca v sodobnem prostoru in času ter uglaševanje posameznih delov s celoto bivanja znotraj ustvarjalčeve človeške izkušnje.

Katja Oblak

LIT.: J. KOČICA, Ž. OKORN, V. KRMELJ, J. ROŽIČ, *Knjiga Sestave*, Lj, Mb 1997, kat. UGM, MNZS; V. KRMELJ, J. KOČICA, J. ROŽIČ, B. OŠLAJ, J. O'BRIEN, A. S. OSTAN, *Etični uvidi umetnosti*, Lj 2001.



7. Celica 115 v hostilu Celica v Ljubljani, 1997, prenova Jiri Kočiča

Skupina mladih slovenskih umetnikov, slikarjev in kiparjev, ki se je oblikovala po vojni, leta 1953, imenovana tudi Grupa 53 ali Mladi 53. Sestavljali so jo slikarji **Milan Berbuč, Mire Cetin, France Peršin, Marko Šuštaršič, Melita Vovk**, grafik **Marijan Tršar** in kipar **Drago Tršar**. Leta 1955 sta se jim pridružila še kiparka **Alenka Eržen** in slikar **Ivan Seljak - Čopič**.

Milan Berbuč
Mire Cetin
Alenka Eržen
France Peršin
Ivan Seljak
Marko Šuštaršič
Drago Tršar
Marjan Tršar
Melita Vovk

Skupina 53

Prvič so razstavljali oktobra 1953 v spodnjih prostorih ljubljanske Moderne galerije, razstava pa je potem gostovala še v Beogradu in Zagrebu. Sledili so še trije nastopi skupine: leta 1955 v Jakopičevem paviljonu (brez M. Tršarja in s takrat novima članoma A. Eržen in I. Seljakom - Čopičem), leta 1963 (brez I. Seljaka - Čopiča) in leta 1973, ko so se ob 10- in 20-letnici ustanovitve skupine predstavili v ljubljanski Mestni galeriji. Pozneje kot skupina niso več razstavljali, jim je pa leta 2013 ob 60-letnici prve razstave skupine v Brežigrajski galeriji 2 bila posvečena razstava, na kateri so bila zbrana manj znana dela njenih članov. Razstava leta 1953 v spodnjih prostorih Moderne galerije velja za prvo razstavo, s katero so se mladi uprli prisili sledenja socialističnemu realizmu.

Skupina ni nastopila s posebnim programom. Povezovala jo je predvsem generacijska pripadnost, saj so bili njeni člani v glavnem generacija vpisanih v prvi letnik na ljubljanski akademiji v študijskem letu 1947/48.

Izjema in tudi neke vrste vodilna osebnost v skupini je bil **M. Berbuč**, ki je slikarstvo študiral že pred vojno v Zagrebu, v Ljubljani pa se je omenjenega leta vpisal na specialistični študij. Študij slikarstva je v Zagrebu dokončal tudi **F. Peršin**.

Skupni nastop je bil namenjen temu, da prikažejo, kakšne so sodobne umetnostne težnje, in opozorijo, da so te, zlasti od doma tako priljubljenega impresionizma, že bistveno napredovale. Hoteli so preseči takrat uradno zaželeno in akademsko privzgojeno posnemanje narave ter narediti korak naprej v izražanje lastnih vizij in avtorskih predmetnih interpretacij. Skupina se je, po prelomnem nastopu **Marija Preglja** z ilustracijami *Iliade* in *Odiseje* leta 1952 in razstavi abstraktnih slik **Staneta Kregarja** konec leta 1953 (skupaj z R. Debenjakom), prva usmerila v nove težnje in si prizadevala za sliko kot samostojen in ne več realistično zasnovan likovni organizem, za njeno urejenost, izraznost in preglednost.

Slovenska kritika jih je v glavnem sprejela pozitivno, njihovo iskanje novih izraznih možnosti je sprva etiketirala kot »modno muho« in »posnemanje Zapada«, pozneje pa jih

je priznala za konstitutivni člen slovenske in jugoslovanske umetniške slikarske avantgarde.

M. Berbuč (1920–1995) je diplomiral na zagrebški akademiji leta 1946 in v enem letu, 1947/48, zaključil specialistični študij slikarstva v Ljubljani. Opažen je bil že na spomladanskih društvenih razstavah v letih 1950 in 1951. Njegove formalne raziskave odmikanja od realizma so se začele s tihožitji. Sploh je bil M. Berbuč v skupini najnaprednejši, s picasovskimi transformacijami glave je v slikarstvo prvi na Slovenskem začel uvajati kubizem. Leta 1955 je živel v Amsterdamu, potem pa se je preselil v Zagreb. Slikarstvo je samosvoje razumel tudi drugi član skupine, **I. Seljak - Čopič** (1927–1990).

M. Cetin (1922–2016) je diplomiral na ljubljanski Akademiji leta 1951. Zase značilno liričnost in intimnost je ob stiku z italijanskim metafizičnim slikarstvom razvijal z zgledi iz italijanskega trecentističnega slikarstva. Razpoloženje njegovih slik spominja na zgodnja dela L. Spacala, saj se tudi on napaja iz mediteranskega sveta, navdihuje pa ga Istra.

F. Peršin (1922–1997) spada med redke slovenske slikarje, ki so po letu 1945 študirali na zagrebški Akademiji, kjer je diplomiral leta 1949. Trpka razpoloženja in melanholijo njegovih slik podkrepi trda črna stilizacija, ki se napaja pri francoskih zgledih, predvsem Bernardu Buffetu. Svoje slike skrbno tonsko organizira, saj želi, da bi vsa likovna sredstva pripomogla k enotnemu vtisu, ki ga slika pusti gledalcu. Je intimističen in hkrati ekspresiven.

M. Tršar (1922–2010) je po koncu študija umetnostne zgodovine in slikarstva (1951) leta 1953 na ljubljanski Akademiji zaključil grafično specialko pri Božidarju Jakcu. V njegovem delu odkrivamo odmeve ekspresionizma in nagnjenost h grobi stilizaciji, kjer se v figuralnem obdobju kažejo sledi francoskega slikarstva, v deformacijah obraza predvsem zgledi Georgesja Rouaulta, postopoma pa je prešel v abstrakcijo, tudi pod vplivom poglobljenega študija Vasilija Kandinskega. Ukvarjal se je tudi z likovno kritiko. Od leta 1968 do 1983 je na ALU

poučeval anatomijo in perspektivo.

A. Eržen (1926–2006) je leta 1950 na ljubljanski Akademiji diplomiral iz kiparstva, leta 1952 pa zaključila specialko. Kljub svoji kiparski izobrazbi se je ta izrazita kiparska portretistka leta 1963 na razstavi s Skupino 53 predstavila kot slikarka portretov, pri katerih se kaže nadih bizantinske umetnosti in vzdušje metafizičnega slikarstva.

M. Šuštaršič (1927–1976) je diplomiral na ljubljanski Akademiji leta 1951 in zatem obiskoval specialko za stensko slikarstvo pri Slavku Pengovu. Spada med tiste slovenske umetnike, ki so se izpopolnjevali v pariškem ateljeju Johnnija Friedlaenderja (1962). Vseskozi se giblje v svetu magičnega realizma, z včasih bolj, drugič manj izrazito fantastičnimi primesmi. Njegovo izhodišče so arhitekturni ambientni v duhu metafizičnega slikarstva, ki jih spočetka osebno označuje temačna atmosfera. Liki, ki jih vstavlja kot tujke v ta prizorišča, ohranjajo dobršno mero negibnosti in pogosto učinkujejo kot lutke. Zgodnjo temačnost v 60-ih letih zamenja geometrizirana barvitost, ki jo zatem zanihajo zgledi nove figurlike. M. Šuštaršič se je pozneje pridružil Grupi 69. Zadnja 3 leta svojega življenja je poučeval slikarstvo na ljubljanski ALU, pred tem pa je bil 7 let profesor na Pedagoški akademiji v Ljubljani.

D. Tršar (1927–2023) je diplomiral na ljubljanski Akademiji leta 1951, nadaljeval s kiparsko specialko pri Frančišku Smerduju, leta 1960 pa tam začel poučevati kiparstvo. V kiparstvu je opravil sistematičen razvoj od polnplastično-shematično zaključenih figuralnih oblik v plastiko množice, ki ga je začela zanimati od leta 1959 dalje. Izstopa predvsem z izrednim občutkom za izražanje premikov gmot ter ustvarjanje ravnotežja v horizontali in vertikali.

M. Vovk (1928–2020) je po diplomi iz slikarstva leta 1951 začela grafično specialko pri Božidarju Jakcu, zaključila pa jo je precej kasneje, leta 1972, pri Riku Debenjaku. Na prvi razstavi Mladih 53 se je predstavila z grafičnimi

deli, od druge razstave te skupine leta 1955 dalje pa se je predstavljala s slikami. Na njeno značilno slikarsko stilizacijo likov je vplivalo ukvarjanje z grafiko in globokim tiskom ter se dodatno oplajalo z njeno izvirno domišljijo. Izrazit je tudi njen prispevek na področju ilustracije, ukvarjala pa se je tudi s scenografijo.

Maja Lozić, R.



8. Marjan Dovjak, Avtoportret, 1959, olje na platnu, 50 x 65,5 cm

LIT.: F. ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Mb 1961, 212–222; *Skupina 53*, (bes. B. PLEVNIK KOSTNAPFEL), Lj 1963, kat. Mestne G; M. TRŠAR, *Skupina 53*, Likovne besede, 1988, 8/9, 150–151.

Dušan Mandić
Miran Mohar
Andrej Savski
Roman Uranjek
Borut Vogeljik

Gledališče Scipion Nasice
Kozmokinetični kabinet Noordung
Laibach Kunst
Neue Slowenische Kunst
Novi kolektivizem
Retroavantgarda

Skupina Irwin

Skupina Irwin, ki jo sestavlja pet slikarjev – **Dušan Mandić** (1954–), **Miran Mohar** (1958–), **Andrej Savski** (1961–), **Roman Uranjek** (1961–2022) in **Borut Vogeljik** (1958–) –, se je oblikovala v letu 1983 in se leta 1984 priključila širšemu umetniškemu kolektivu Neue Slowenische Kunst (NSK), h kateremu prištevamo še tri skupine, in sicer glasbeno skupino Laibach, Gledališče sester Scipion Nasice (danes Kozmokinetični kabinet Noordung) in oblikovalski oddelek Novi kolektivizem.

Ob ustanovitvi si je skupina nadela ime Rrose IRWIN Sélavy, ki so ga že ob prvem projektu *Back to the USA* (1983) v ljubljanski Galeriji ŠKUC skrajšali na R IRWIN S in se končno leta 1984 ob ustanovitvi NSK odločili preprosto za IRWIN. V aprilu istega leta so objavili *Program skupine IRWIN*, kjer so si kot glavno nalogo zastavili zagovor slovenske umetnosti, ki ga bodo skušali doseči s tremi med seboj povezanimi poglobitnimi principi: retroprincipom, organskim eklekticismom in afirmacijo nacionalnosti in nacionalne kulture.

Retroprincip je operativni umetniški princip, delovni proces in način delovanja – ne pa umetnostni slog **Retroavantgarda**, za katerega je bistveno, da uporablja pretekle umetniške modele. Tradicijo izkorišča na povsem direktni način, tako, da citira obstoječa umetniška dela. Motiv je podrejen način izvedbe, tako je ekspresivnost motiva ali pa slikarskega subjekta izničena. Neosebnost se še stopnjuje zaradi kolektivnosti umetniškega subjekta in kolektivne umetnosti, kar pomeni zavesten odklon od potencirane individualnosti avtorja, v modernizmu značilne za zahodni svet. Opremljujejo se za zastopnike organskega eklekticizma, pri čemer s prevzemanjem že obstoječih avtorskih nagovorov in ikonografij nenehno menjujejo obstoječe načine videnja in interpretacije ter ponovno izgrajujejo zgodovino iz raznodobnih likovnih modelov. Z afirmacijo nacionalnosti in nacionalne kulture skuša skupina Irwin poudariti potrebo po kontinuiteti slovenske umetnosti, vračanje k tradiciji pa kot edino pravo pot za njeno prihodnost. Upirajo se Zahodu in njegovi na videz dobronamerni asimilaciji ostalih kultur.

Njihova prepoznavna ikonografija zajema avtorje 20. stoletja, kot so Kazimir Malevič, Yves Klein, Joseph Beuys, John Heartfield, Lucio Fontana in Marcel Duchamp, poleg njih pa uporabljajo še ljudsko umetnost, tradicijo avantgarde, predvsem ruske, ter raznovrstne kičaste popularne podobe (alpske pokrajine, podeželsko idiliko, lovstvo), sposojajo si tudi iz ikonografije skupine Laibach (religiozna motivika ter ikonografija potlačenih modelov umetnosti obeh totalitarnih režimov, nacistične propagande in

socrealizma). Pri izbiri formatov slik se opirajo na tradicijo religioznih podob na Vzhodu. Njihove slike manjših formatov z značilnim masivnim okvirjem lahko navežemo na tradicijo pravoslavnih ikon, večje pa lahko spominjajo na zahodnjaške oltarne podobe. Slike pogosto na razstavah obešajo na način, ki ga je uvedla suprematistična umetnost – rahlo pod kotom nagnjene proti gledalcu.

Interesno polje skupine se je od njenega začetnega programa iz leta 1984 razširilo z novimi temami. Problematiziranje afirmacije slovenstva, slovenske kulture in njenega razmerja do drugih držav, predvsem nemško govorečih, so dopolnili z vprašanji ideologije tako v politiki kot v umetnosti, statusa umetnosti, s temi kolektiva, pojma države in odnosov Vzhod-Zahod, s problematiko umetnostne zgodovine itn. V tem oziru je potrebno omeniti večje projekte, ki so jih spodbudile omenjene teme.

Z Was ist Kunst?, enim prvih projektov, ki vključuje več zgoraj omenjenih tem, so začeli leta 1985. (To vprašanje si je postavil srbski umetnik Raša Todosijevič že v 70. letih, skupina Laibach pa je leta 1984 tako naslovlila svoj koncert v Beogradu.) Gre za več sto oljnatih slik, na katerih se po principu montaže prepletajo prizori s socrealističnih slik in citati iz slovenskega modernizma 60. let. Temu so dodali še nekaj motivov *Laibach Kunst*, kot so rudar, jelen, jelenji rogovi, srp in kladivo, skodelica kave, zobato kolo in Malevičev črni križ. Uporabili so nenavadne, specifične materiale – kri, katran, živalsko kožo, premog, les in zlate lističe – ter slike uokvirili v masivne okvirje. Leta 1996 so v instalaciji *IRWIN Live* iz obstoječega repertoarja podob, ki so ga v preteklem desetletju nakopičili s projektom *Was ist Kunst?*, začeli izbirati samostojne, izolirane motive. Leta 1998 pa so začele nastajati slike s petimi glavnimi elementi, ki se vedno znova in vsakokrat na drugačen način pojavljajo v novih oljnih slikah, imenovanih *Ikone*. Ti elementi so: sejalec, značilna Malevičeva dela, jelen, bobnarček in skodelica kave. *Ikone* naj bi označevale razliko od zahodnoevropskega pojmovanja slike. Drugače kot pri zgodnjih delih so se zdaj člani skupine začeli predstavljati individualno,

prek poenoteni petih ikonskih motivov, na okvirju pa je sedaj poleg napisa IRWIN tudi ime posameznika, ki je sliko izdelal.

Leta 2001 so začeli še z enim projektom, ki se navezuje na začetke iz 80. let. *Was ist Kunst Slovenia* je razstavljanje originalnih del pomembnih nacionalnih umetnikov, kot da bi ti razstajali v okviru skupine IRWIN, saj njihove slike poenotijo s svojimi specifičnimi okvirji. Če pripravijo razstavo v Sloveniji, potem so to dela slovenskih avtorjev, povsod drugod pa v naslov razstave vključijo ime države, kjer razstava je, ter uokvirijo dela avtorjev tega naroda. Eden prvih projektov, ki naj bi značilno patetično etabliral slovensko kulturo, je bil projekt *Rdeči revirji* (1985, *Mala galerija, Ljubljana*). To je serija linorezov, izdelanih po grafikah akademskega slikarja **Janeza Kneza** (1931–), ki so v duhu socialističnega realizma upodabljale industrijske vedute rudarskega mesta Trbovlje. Namen projekta je bil proizvesti dela, ki prikazujejo, da je tvorba likovnega jezika podvržena nenehnemu raziskovanju. Irwini so gradili na reinterpretaciji lastne kulturne dediščine kot podstati narodove samobitnosti. Z uporabo nenavadnih materialov na nenavaden način: grafiko so okvirili z masivnim lesenim okvirjem, papir pa napojili s prašičjo krvjo in ga prekrili s premogom ter s tem skušali doseči monumentalno-sakralen energetski naboj, kakršnega imajo relikvije.

Tudi projekt *Slovenske Atene* (1987) je obravnaval slovensko kulturo in umetnost. To je serija petih slik z osrednjim likom Groharjevega sejalca, petimi različnimi tipologijami slovenskih pokrajin ter različnimi Marijami z Jezusi iz zgodovine slovenske umetnosti v polkrožnih zaključkih platen. Isto ime je označevalo tudi razstavo, pripravljeno leta 1991 v Moderni galeriji v Ljubljani, na katero so Irwini povabili vse najpomembnejše jugoslovanske umetnike, da bi interpretirali Groharjevega *Sejalca* (1907). Z repetitijo naj bi se motiv sejalca transformiral v monumentalno formo, s čimer bi se ponovil proces, podoben delovanju ideologije, ki ne proizvede originala, temveč prek ponavljanja lastnih podob proizvede moč. S projektom *NSK Država v času* so začeli leta 1991 in ga, poleg **Ede Čufer** (1961–), v glavnem tudi sami vodili.

Gre za opozicijo političnemu vztrajanju, da je obvladovanje nekega teritorija, etničnih skupin in mej edini način definiranja države. Kot alternativo so postavili pomen komunikacije in izmenjave individualnih izkušenj, ki se akumulirajo skozi čas. Statusa države tako ne določa teritorij, ki ga neka enota obsega, ampak območje misli, ki je spremenljivo in vedno v procesu nastajanja, v odvisnosti od oseb, ki v tem procesu sodelujejo. NSK Država je brez kakršnegakoli fizičnega prostora, obsega pa »mentalni« teritorij, ki obstaja v času kot akumulacija individualnih izkušenj. Je hkrati afirmacija in odpor do statusa, ki ga ima država v današnji družbi, in prek njenega (ne)obstoja postavlja pod vprašaj vse modele obstoječih držav. *NSK Država v času* se je v različnih mestih po svetu materializirala kot ambasada ali konzulat. Prva je bila *NSK Ambasada Moskva* leta 1992 v zasebnem stanovanju, kjer so potekala tudi predavanja članov skupine NSK in drugih jugoslovanskih ter lokalnih teoretikov in umetnikov. Tako so se v pogovorih s publiko izmenjavale izkušnje in mnenja. Projekt je bil dokumentiran v publikaciji *IRWIN-NSK Embassy Moscow: how the East sees the East* (*IRWIN-NSK Ambasada Moskva: kako Vzhod vidi Vzhod*), ki je izšla ob razstavi istega leta v Galeriji Loža v Kopru. Na teh fiktivno skonstruiranih ambasadah in konzulatih je bilo mogoče pridobiti tudi potni list in državljanstvo Države NSK, kar je danes mogoče po spletu.

Omeniti velja še en soroden projekt, *Transnacionalo*, v okviru katere je poleti 1996 skupina umetnikov različnih narodnosti v enem mesecu prepotovala ZDA. Skupino so sestavljali kolektiv IRWIN, Aleksander Brener, Vadim Fiškin, Yuri Leiderman, Michael Benson in Eda Čufer. Potovanje je simbolično potekalo od vzhoda proti zahodu ameriškega kontinenta, zamišljeni artefakt pa je bilo potovanje kot celota, saj je bilo namenjeno soočenju in debatiranju o različnih temah in problemih, ki sestavljajo intimni, umetnostni, kulturni, socialni in politični prostor umetnikovega dela. Potovanje je potekalo na zasebni (potovanje in pogovori znotraj skupine), pa tudi javni ravni (stiki in soočenja razlik med desetimi umetniki z Vzhoda, ki potujejo, z domačimi umetniki iz petih večjih ameriških mest). V letih po potovanju je skupina IRWIN pripravila

več vizualnih prikazov tega dogodka v obliki instalacij, dokumentirali pa so ga v publikaciji *Transnacionala: Highway Collisions between East and West at the Crossroads of Art* (Ljubljana 1999).

Leta 1990 je bila v ljubljanski Galeriji Eurna prvič postavljena razstava *Kapital* kot upor proti na videz nedolžni in dobronamerni trditvi in verjetju Zahoda v obstoj univerzalnega modernizma. IRWIN to označuje kot poskus poenotenja nečesa, kar si v resnici ni tako podobno, in vztraja pri označevanju zahodnih modelov zgodovine umetnosti za zahodni modernizem. V instalaciji *Retroavantgarda* (Kunsthalle, Dunaj, 1997) pa so končno naredili tisto, kar dotlej Vzhodu ni bilo dopuščeno. Izdelali so model vzhodnega modernizma, ki ga povezuje retroavantgarda.

Od pojma države prek ustanovitev ambasad in konzulatov ter potovanja po ZDA pa se je v letu 2002 izoblikoval nov projekt, ki dokončno postavlja pod vprašaj samo beleženje zgodovine umetnosti, ki sloni predvsem na zahodnih umetnikih ter še nekaj ruskih avtorjih in teži k izenačevanju celotne zgodovine sveta po zahodnem modelu. Nastal je projekt *East Art Map*, katerega cilj je ponovno napisati umetnostno zgodovino zahodne Evrope od leta 1945 do 2002. IRWIN razlaga: »Zgodovina ni dana. Treba jo je skonstruirati.« Rezultate so objavili na spletni strani www.eastartmap.org in v knjigi *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe* (London 2006).

Kot je značilno za radikalne slovenske avtorje, je bila skupina IRWIN doma predvsem na začetku sprejeta vsaj z brezbriznostjo, če že ne z odporom. Njihova ikonografija, necenzurirana uporaba na videz poljubnih, v resnici pa zavestno in preišljeno izbranih podob, tudi družbeno nezaželenih (nacistična propaganda, socrealizem, lik Stalina ipd.), kolektivni način dela ter vztrajanje pri kontinuirani reinterpretaciji motivov in s tem težko razumljiv ter vedno izmuzljiv pomen pa so zmedli tudi tuje opazovalce, zgodovinarje in kritike. Danes njihova dela spadajo med tržno najbolj zaželeno na Slovenskem, sloves pa so si čvrsto utrdili po vsem svetu in spadajo med najbolj uveljavljene slovenske umetnike.

Pri vsem poudarjanju in preizpraševanju njihove ideologije pa na koncu ne smemo pozabiti na formalni vidik, ki je že od vsega začetka ključnega pomena. Njihove slike so s tega stališča tudi tehnološko zelo izpiljene, veliko pozornosti pa posvečajo tudi sami uporabi materialov. O tem sami povedo: »Umetnost bi morala slikati permanentne vrednote s permanentnimi tehnikami in substancami, ki izžarevajo maksimalno moč in učinkovitost.«

Ana Čigon



9. Skupina Irwin

LIT.: B. GROYS, *The Irwin Group: More Total than Totalitarianism*, v: Primary documents: a Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s (ur. L. HOPTMAN, T. POSPISZYL), NY 2002, 288–292; T. VIGNJEVIĆ, *Zgodovina in kontekst v slikarstvu skupine Irwin*, Art.si, mar. 2003, 23–28; V. CVAHTE, *Irwin: »Sicer lahko govorimo o kolektivu, vendar ko pridemo do podsistema enega od nas, smo velikokrat soočeni s situacijo, da lahko o tem govori samo posameznik.«*, Dialogi, XL/3–4, 2004, 5–19; *Irwin retroprincip: 1983–2003* (ur. I. ARNS), Lj 2006; *NSK from Kapital to Capital: Neue Slowenische Kunst - an Event of the Final Decade of Yugoslavia*, [ur. BADOVINAC, E. ČUFER in A. GARDNER], Cambridge 2015.

Marko Pogačnik
Milenko Matanovič
David Nez
Tomaž Šalamun

Tomaž Brejc
Matjaž Hanžek
Aleš Kermavner
Vojin Kovač
Lado Kralj
Naško Križnar
Rastko Močnik
Braco Rotar
Andraž Šalamun
Rudi Šeligo
Marko Švabič
Franci Zagoričnik
Slavoj Žižek

Konceptualizem
Video
Performans
Landart
Bodyart
Ekologija in umetnost

Skupina OHO

Skupina OHO velja za najpomembnejšo neoavantgardno konceptualistično umetniško skupino v slovenski likovni umetnosti. Njena dejavnost je sovpadala z aktualnimi pojavi v svetovni umetnosti. Prva zasnova skupine OHO sega že v leto 1963, ko so **Marjan Ciglič** (1944–), **Iztok Geister** (1945–) in **Marko Pogačnik** (1944–), takrat dijaki Kranjske gimnazije, izdali prvo številko šolskega glasila *Plamenica* (po glasilu si je I. Geister pozneje nadel umetniško ime Plamen, ki ga je uporabljal ob objavah neoavantgardistične poezije).

Skupina oziroma gibanje OHO je delovalo od srede 60. let dalje. Njeno ustanovno leto je 1966, ko je bil decembra v glasilu **Tribuna** objavljen **Manifest OHO** avtorjev **I. Geistra** in **M. Pogačnika**. V letih med 1966 in 1968 je OHO nastopal v obliki radikalnega, provokativnega gibanja, ki je obsegalo skupno delovanje mlade generacije literatov, filmskih ustvarjalcev, likovnih umetnikov ter teoretikov (kritikov in filozofov). Kot sodelavci gibanja OHO so delovali **Tomaž Brejc** (1946–), **Matjaž Hanžek** (1949–), **Aleš Kermavner** (1946–1966), **Vojin Kovač - Chubby** (1949–1985), **Lado Kralj** (1938–2022), **Naško Križnar** (1943–), **Rastko Močnik** (1944–), **Braco Rotar** (1942–), **Andraž Šalamun** (1947–2024), **Tomaž Šalamun** (1941–2014), **Rudi Šeligo** (1935–2004), **Marko Švabič** (1949–1993), **Franci Zagoričnik** (1933–1997) in **Slavoj Žižek** (1949–). Svoje ideje so posredovali javnosti v revijah *Problemi* in *Tribuna*, ki sta izdajali tudi posebne ohojevske številke.

V prvi fazi je bil idejna osnova gibanja reizem (lat. *res* = stvar). OHO je v umetnosti zavračal samoumevnost ustaljenega antropocentričnega gledanja na svet, v katerem je človek superioren nad objekti in jih klasificira samo preko svojega hierarhičnega sistema uporabnosti in namembnosti. Želel je vzpostaviti nov, bolj demokratičen odnos do sveta. Za reiste je svet sestavljen iz različnih, a enakovrednih objektov, med katerimi človek nima privilegirane mesta. Reizem je težil k temu, da bi vsak objekt doživel kot samostojno, zase živečo bitnost, katere vizualna prisotnost je dovolj, da dojamemo njeno bistvo. Ko prestopimo v tak način gledanja, lahko šele zares vstopimo v svet stvari, jih doživimo in uživamo v njihovi raznoliki prisotnosti tukaj in zdaj.

Reistična dela iz prvega obdobja OHO-ja niso bila umetnine, temveč »artikli« – predmeti vsakdanje potrošnje, ki so bili z majhnimi intervencijami postavljeni v območje reistične pozornosti. V ospredje je stopala njihova neposredna vidna prisotnost (*Mavčni odlitki stekleničk in drugih predmetov*, 1965–68). S svojimi »artikli« so se Ohojevci dotikali poparta, ki so ga razumeli v smislu vsakomur dostopne, ljudske umetnosti, kot polje, kjer se stikata

umetnost in življenje. Za produkcijo del so uporabljali brezosebne, serijske postopke (odlivanje, odtiskovanje), da bi minimalizirali ekspresivnost in umetnikovo subjektivno samovoljo. Dela so urejali tudi z matematičnimi in logičnimi programi ali pa z uporabo naključij, igre. Na javnih mestih so izvajali hepeninge in akcije, med katerimi je bila najbolj znana živa skulptura *Triglav* (1968), ki so jo izvedli **Milenko Matanovič** (1947–), **David Nez** (1949–) in **Drago Dellabernardina** (1948–2018).

V ljubljanskem parku Zvezda so se za nekaj ur postavili tako, da so bila njihova telesa ovita z draperijo, iz katere so štrlele tri človeške glave, in tako ironično interpretirali enega osrednjih slovenskih simbolov. V naslednjem obdobju, v letih 1969 in 1970, se je razčlenjeno gibanje OHO zožilo v manjšo skupino likovnih ustvarjalcev, ki so jo sestavljali **M. Pogačnik**, **M. Matanovič**, **D. Nez**, **A. Šalamun** in **T. Šalamun**.

V letu 1969 so na razstavah *Pradedje* (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb) in *Atelje '69* (Moderna galerija, Ljubljana), na slednji je sodeloval tudi **Srečo Dragan** (1944–), Ohojevci prvi v jugoslovanskem prostoru realizirali načela arte povera oziroma siromašne umetnosti – razstavljali so malovredne, vsakdanje organske materiale (kopica sena, koruzno ličkanje, opeka, zemlja ...). V svojem delu so sledili aktualnim avantgardnim umetnostnim pojavom v mednarodnem prostoru in ustvarjali tako na področju **performansa** (A. Šalamun na razstavi *Pradedje*), **bodyarta** (D. Nez, *Kozmologija* na razstavi *Atelje '69*; T. Šalamun, *Morje*, Kranj 1969) ter **landarta**, s katerim so začeli leta 1969, ko se je delovanje skupine preselilo iz umetnostnih galerij v naravo (*Poletni projekti*). Razvili so svojo različico landarta, v katero sta vključeni reistična pozornost in posebna ekološka ozaveščenost (Ekologija in umetnost), saj so se želeli s svojim delovanjem v naravnem okolju samo harmonično vključiti v kroženje naravnih sil. Večinoma so njihovi posegi v prostor minimalni, po posegih pa se vse vrne v prvotno stanje (M. Matanovič, *Žito in vrvice*, 1969).

Poleti 1969 se je M. Pogačnik začel ukvarjati z raziskavami družin elementov (*Družina vode in zraka; Družina ognja, zraka in vode: ogenj – voda dinamično*), s katerimi je napovedal poznejšo ohojevsko procesualno umetnost. Ko je leta 1969 OHO spet razstavljal v galerijah (Novi Sad, Beograd), je predstavil enostavne materiale in njihova soočenja, ne s stališča estetskega ključa niti ne strogo konceptualno, pač pa kot rezultate interakcij elementarnih dejavnosti samih materialov. Materiali demonstrirajo notranje napetosti, notranje odnose in stike (A. Šalamun, *Mavec in steklo*, 1969) ali pa je pravi predmet dela neki materialni proces.

V zadnjem obdobju (1970–1971) so bili projekti OHO že popolnoma konceptualni, za njimi ostaja le dokumentacija v obliki fotografij, shem in diagramov (M. Pogačnik, *Projekt OHO*, 1970).

OHO je postala trdna, notranje povezana skupnost štirih članov (M. Matanović, D. Nez, M. Pogačnik, A. Šalamun), ki so med seboj razvijali vedno večjo prepletenost in duhovno enotnost. Skupaj so sestavljali življenjsko celico, v kateri se je dogajalo kroženje in kjer je bil vsak član neločljivo povezan z ostalimi. Februarja 1970 so med drugim izvedli *Projekt telepatske komunikacije*, pri katerem so člani komunicirali med seboj na različnih celinah, sledili pa so konceptualni projekti v dolini Zarice pri Drulovki blizu Kranja. Obdobje transcendentnega konceptualizma je bilo zaključna faza v delovanju skupine OHO.

Leta 1971 se je po uspešni razstavi *Information Show* leta 1970 v MoMA v New Yorku skupina zavestno izolirala od institucionalne umetnosti, njeni člani pa so se s svojimi družinami in prijatelji naselili na zapuščeni kmetiji v Šempasu v Vipavski dolini in oblikovali življenjsko skupnost z imenom **Družina v Šempasu** (1971–1979). Ta svoj korak so pojmovali kot zaključno dejanje skupine OHO, ki naj bi povežalo umetnost in življenje – tudi v dejanskosti, ne samo konceptualno.

Člani skupine OHO so se dokončno razšli v poznih 70. letih in vsak zase nadaljevali samostojne ustvarjalne poti.

A. Šalamun je skupaj z **Tomom Podgornikom** (1949–) in **Tugom Šušnikom** (1948–) v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1976 sodeloval na razstavi, ki je z uveljavitvijo koncepta avtonomnega likovnega polja prelomno zaznamovala zgodovino slovenskega slikarstva, potem pa živel v Kopru in se ukvarjal s slikarstvom. **T. Šalamun** je živel in delal v Ljubljani kot svobodni književnik, velja pa za enega najpomembnejših sodobnih slovenskih pesnikov (svoj prvenec *Poker* je izdal leta 1966). **D. Nez** živi in dela v ZDA kot samostojni likovni ustvarjalec. **M. Matanović** živi in dela v ZDA, kjer od leta 1986 vodi neprofitno družbeno organizacijo, ki se ukvarja z oblikovanjem in gradnjo parkov ter drugih javnih družbenih površin. **M. Pogačnik** še danes živi v Šempasu v Vipavski dolini in se ukvarja s poglobljeno ekologijo – razvil je lastno metodo zdravljenja Zemlje, ki jo imenuje litopunktura, in z njo povezuje umetnost z ekologijo.

Manca Nečimer



10. Skupina OHO

LIT.: T. BREJC, *OHO 1966–1971*, Lj 1978, kat. GŠkuc; I. ZABEL, *OHO: retrospektiva / eine Retrospektive / A Retrospective*, Lj 1994, kat. MG (razširjena izdaja 2007); M. ŠUVAKOVIČ, *Svet umetnosti: OHO*, v: isti, *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*, Lj 2001, 51–89; M. ŠUVAKOVIČ, *Skrite zgodovine skupine OHO*, Lj 2009.

Jože Cesar
Avgust Černigoj
Bogdan Grom
Robert Hlavaty
Avrelij Lukežič
Rudolf Saksida
Lojze Spacal

Tržaški slovenski slikarji

Skupino tržaških slovenskih slikarjev, ki jih je povezovalo skupno razstavljanje v obdobju 1945 do 1954, sestavljajo **Jože Cesar** (1907–1980), **Avgust Černigoj** (1898–1985), **Bogdan Grom** (1918–2013), **Robert Hlavaty** (1897–1982), **Avrelij Lukežič** (1912–1980), **Rudolf Saksida** (1913–1985), po rodu Goričan, in **Lojze Spacal** (1907–2000). Po drugi svetovni vojni so odigrali pomembno vlogo, saj so ostalim slovenskim umetnikom olajšali pot iz realizma in figuralike v abstraktno umetnost ter mladi generaciji posredovali izhodišča za modernizacijo likovnega izraza. V tistem času so bili jugoslovanski umetniki pred nelahko nalogo usklajevanja teženj politično narekovanega socialističnega realizma z lastnimi izkušnjami iz preteklosti, predvsem posodobljenimi realizmi, in skopimi informacijami o dogajanju v umetnosti na Zahodu.

Trst je po drugi svetovni vojni postal pravo politično in kulturno središče slovenske skupnosti v Italiji. Po padcu fašizma je novonastali politični položaj omogočil preporod mnogih političnih, gospodarskih in kulturnih institucij v slovenskem jeziku, pomembnih za občo slovensko umetnost (Stalno gledališče v Trstu, književna revija *Razgledi*, Galerija Scorpione, ki je bila središče slovenskega razstavnega življenja v tem mestu). Umetnost je bila pomemben del nacionalne in politične borbe Slovencev in Hrvatov za priključitev tržaškega ozemlja Jugoslaviji. Te ustanove so potrjevale kulturno zrelost Slovencev na Svobodnem tržaškem ozemlju (1947–1954). V Galeriji Scorpione, središču slovenskega likovnega življenja v Trstu, so tržaški umetniki v letih 1948–1953 vzdrževali lastne razstavne prostore. Tam so uspešno razstavljali tako tržaški ustvarjalci kot tudi gostje od drugod in vidnejši umetniki iz Ljubljane.

Že avgusta 1945, le nekaj mesecev po koncu vojne, so v Trstu in Gorici razstavljali slovenski primorski umetniki. Razstavljalo je 24 avtorjev iz Jugoslavije in Trsta ter Gorice, ki sta takrat sodila v Cono B pod upravo zavezniške vojske. Naslednja razstava je bila septembra 1945 v Ljubljani. Tokrat so razstavljali »levo usmerjeni« tržaški umetniki slovenske in italijanske narodnosti. 13 tržaških umetnikov je v Jakopičevem paviljonu razstavilo oljne slike, risbe in skulpture, umetnine pa so bile znaniške sprave med sovražno nastrojenima narodoma. Ker naj bi razstava prikazovala, da narode lahko poveže komunistična stranka, je imela izrazit političen podton. Iz Trsta so Slovence zastopali L. Spacal, A. Lukežič in J. Cesar. V Ljubljani so se v letih med 1946 in 1949 na razstavah Društva slovenskih upodablajočih umetnikov skupini tržaških umetnikov priključili še B. Grom, R. Saksida in R. Hlavaty.

Dogodek, ki je najbolj vplival na slovensko umetnostno prizorišče, predvsem na mlade, je bila reprezentativna *Razstava slikarskih in grafičnih del tržaških umetnikov* junija 1950 v Moderni galeriji v Ljubljani. Takrat se je pojem tržaških umetnikov uveljavil v slovenski umetnostni zgodovini, kot poseben umetnostni fenomen pa ga

je utrdila postavitve stalne zbirke v Ljubljanski Moderni galeriji leta 1953, s posebnim oddelkom tržaških slovenskih slikarjev in katalogom z besedilom Franceta Steleta. V Ljubljani sta vodilna predstavnika tržaških umetnikov nastopila tudi samostojno, in sicer A. Černigoj v Mali galeriji (1953), L. Spacal pa z reprezentativnim izborom del v Moderni galeriji (1955).

A. Černigoj je bil poleg tega ustanovitelj tržaškega Art-kluba, ki je od leta 1953 dalje združeval predvsem mlajše slovenske tržaške umetnike, ki jim je bil A. Černigoj nekakšen mentor. V Ljubljani se je Art-klub z avtorji A. Černigojem, J. Cesarjem, B. Gromom in A. Lukežičem prvič predstavil avgusta 1954 v Jakopičevem paviljonu. Peti član kluba, R. Saksida, se razstave ni udeležil.

Tako A. Černigoj kot L. Spacal sta leta 1955 sodelovala na prvem Mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani. Na drugem, leta 1957, je L. Spacal prejel prvo nagrado za grafiko in z njo samostojno razstavo v Jakopičevem paviljonu leta 1959. V prestolnicah jugoslovanskih republik so v 50. letih samostojno razstavljali L. Spacal, A. Černigoj in J. Cesar.

Poleg razstavne dejavnosti je k popularizaciji tržaške slovenske umetnosti prispevala tudi likovnopublicistična dejavnost. V Trstu je leta 1949 L. Spacal v samozaložbi izdal ilustrirano monografijo z uvodom Borisa Pahorja v 600 oštevilčenih izvodih, leta 1951 pa še veliko mapo *Spacal* z 20 lesorezi in linorezi iz obdobja 1937 do 1951 ter s predgovorom Franceta Steleta. A. Černigoj je leta 1949 izdal mapo s 30 lesorezi *Slovenski pesniki in pisatelji*, tej ediciji pa je leta 1951 sledila v Kopru izdana mapa njegovih izvornih lesorezov *Grafika* v 200 oštevilčenih izvodih. K popularnosti so prispevali tudi slovenski umetnostni zgodovinarji s tržaškim ciklom predavanj v letih 1951 in 1952.

Leta 1954, ko je bil Trst z okolico (Cona B) dodeljen Italiji, tržaški umetniki niso več nastopali kot skupina. Skupna značilnost tržaških umetnikov je včasih strogo geometrična, drugič bolj sproščena in atmosferična stilizacija

motivov Istre in Krasa. Težili so k oblikovni dorečenosti, ki se kaže v čvrsto zajetih obrisih predmetov. Opazna sta pregledna likovna zgradba in enostavno ter neprisiljeno izražanje, ki je blizu dojetju preprostega človeka. Barve so jasne in se spreminjajo od najbolj nasičenih do najprosojnejših odtenkov. V skladu s sočasnimi likovnimi tokovi so tržaški umetniki sledili strogo začrtani, jasni, bolj racionalni viziji, ki umetniku preprečuje, da bi zapadel v slikovitost in zamegljenost oblik.

V umetnosti v Primorju od srednjega veka do modernizma je mogoče odkrivati sledi zakoreninjenosti v specifičnih geomorfoloških in kulturnih značilnostih tega prostora, ki leži na križišču slovanskega, romanskega in germanskega kulturnega vplivnega območja. Življenje v Trstu in njegovi okolici je določilo tematiko del tržaških slikarjev, ki so z upodabljanjem ljudi, vraščenih v to okolje, in s svojsko intuicijo v platna vnesli tudi specifiko slovenskega Krasa in Istre. Likovna dela so polna kontrastov, sončnih barv, živahnosti in dinamike, ki odražajo primorski temperament, včasih z elegičnim nadihom.

Na slovensko umetnost po drugi svetovni vojni so tržaški slikarji vplivali s sodobnimi motivi iz mestnega življenja, predvsem pa z geometrično stilizacijo primorskih krajskih motivov. Enostavna (zaradi racionalnosti jo lahko označimo tudi za mediteransko) konstrukcijska shema, sestavljena iz vertikal in horizontal, je tista likovna struktura tržaških umetnikov, ki je vplivala na več generacij »celinskih« slovenskih umetnikov v 50. letih. Tržaški zgled jim je poleg drugega pokazal, kako je mogoče likovno raziskovati svoje okolje in hkrati razvijati modernistične izraze ter biti svetovljanski.

Dela slovenskih tržaških slikarjev so bila za širši slovenski prostor zanimiva tudi zaradi poudarjene socialne občutljivosti, prikazane na diskreten, osebno izpoveden način. Kar štirje izmed njih (J. Cesar, R. Hlavaty, A. Lukežič, L. Spacal) so se denimo do umetniškega priznanja prebili iz skromnih razmer (delavsko-kmečko poreklo, izhodišče v samouštvu in umetni obrti); svet »malega človeka« pri delu ter občutljivost za njegove stiske sta ostala v nji-

hovem delu pogosta motiva. Na geometrično oziroma konstruktivno usmeritev je vplival **A. Černigoj**, ki je bil v 20. letih najpomembnejši slovenski avantgardist in konstruktivist. S strukturalno shemo vertikal in horizontal je vplival na tržaške umetnike – na J. Cesarja in A. Lukežiča, ki ima je bil učitelj, pa tudi na L. Spacala, ki ga je vseskozi z radovednostjo spremljal.

Vpliv multikulturnega Trsta na tržaške umetnike se kaže v njihovem nenehnem eksperimentiranju in iznajditeljskih tehničnih postopkih. Izražajo se v najrazličnejših tehnikah: grafiki, slikarstvu, mozaiku, tapiseriji, kiparstvu in mešanih tehnikah. Radovednost so zbuiali tudi z inovativni grafičnimi pristopi v lesorezu in jedkanici ter batik. A. Černigoj in L. Spacal pa sta se uveljavila tudi kot dekorativna slikarja na velikih čezoceanskih parnikih in monumentalna slikarja v cerkvah.



11. Avgust Černigoj

Slovenski tržaški umetniki so se večinoma šolali v Italiji in razvijali svoj likovni izraz v stiku z zahodnim modernizmom. V veliki meri so črpali iz del italijanskih slikarjev, od klasične, renesančne tradicije do modernističnih smeri, futurizma in tistih slogov, ki so se zgedovali po tradiciji smeri *Valori plastici* in metafizičnega slikarstva. Vodilna predstavnik obeh generacij tržaških umetnikov, L. Spacal in A. Černigoj, sta v začetku 50. let prešla v abstraktne izraze, ki so črpali iz geometrične abstrakcije.

Najvidnejši in najvplivnejši slikar skupine tržaških umetnikov po drugi svetovni vojni je bil **L. Spacal**. Bil je karizmatični vodja tržaških umetnikov in organizator razstav v Trstu. Šolal se je v Monzi, kjer je nanj vplivala *pittura metafisica* (G. de Chirico, C. Carra ...), predvsem pa ga je pritegnil magični realizem. V njegovem opusu se vseskozi pojavljajo sledovi kraške krajine. L. Spacal ima poudarjen občutek za teksturo. Barvna redukcija na rdečo, belo in modro ga ne omejuje, da ne bi razvil izvirnega izraza s poudarjeno liričnim razpoloženjem, primerljivega z glasbo. Tako zelo samosvoj je, da ga je težko umestiti v določeno stilno formacijo. Postal je vrhunski predstavnik zelo ozkega geografskega prostora, ki pa ga je znal narediti univerzalnega in svetovljanskega.

Najbližji Spacalovemu slikovnemu izrazu iz obdobja magičnega realizma, njegovi tedanji slikovni strukturi in liričnemu razpoloženju, je Goričan **R. Saksida**. Podobno so zaznamovani tudi akvareli s kraško in morsko tematiko **R. Hlavatyja**, v lirično interpretacijo istrske krajine pa je usmerjen **A. Lukežič**. Pomemben istrski krajinski slikar je **J. Cesar**, le da je ekspresivnejši in strukturno bližji L. Spacalu. **B. Grom**, ki je leta 1957 emigriral v ZDA, je eksperimentator in dela v različnih medijih, v njegovem delu pa še vedno doživeto odmeva vpliv tržaškega Krasa.

Milko Bambič (1905–1991), predvojni avantgardist iz Černigojevega kroga, se je pretežno ukvarjal z ilustracijo in publicistiko ter pisal recenzije o tržaških umetnikih za časopise in slovenski radio v Trstu. V svojem slikarskem opusu se je preizkušal v socialnih motivih iz Trsta in zaledja, najbolj pri srcu pa mu je bil vendarle portret,

pogosto z groteskno noto. Že v 60. letih se je v Trstu pojavila nova generacija slovenskih likovnih umetnikov: **Deziderij Švara** (1934–2020), **Franko Vecchiet** (1941–), **Boris Zuljan** (1944–2013), **Edi Žerial** (1940–), ki so nekaj časa delovali v Grupi U, in **Klavdij Palčič** (1940–), vsi uveljavljeni v Italiji, Sloveniji in po svetu. Značilnost njihovega ustvarjanja je obrtna izbrušenost in svobodna domišljija kot dediščina prehodnega prostora, ki spaja formalno dognani Jug in meditativni Sever, z dodatkom slovanske čustvene obarvanosti.

Še vedno ni povsem razjasnjeno vprašanje, ali so tržaški umetniki del primorske razpoloženske kontinuitete ali pa pomeni njihov modernistični izraz vendarle globlji prelom. O tem se razhajajo stališča dveh generacij umetnostnih zgodovinarjev. Mlajša (Tomaž Brejc, Peter Krečič, Jure Mikuž) tržaške umetnike uvršča v normalni tok razvoja zahodne moderne umetnosti, ki po njenem ni odvisna od »regionalnih konstant«, temveč jo je treba razumeti v kontekstu velikih umetnostnih centrov, kot je denimo Pariz. V skladu s tem glediščem moramo delo tržaških umetnikov interpretirati kot modernistično in »profesionalno« obravnavanje slikovne površine in strukture. V ospredju opazujemo njihov likovni jezik, ne gre pa iskati in izpostavljati »nacionalnih« ali regionalnih značilnosti tržaških slikarjev. Starejša generacija kritikov (France Stele, Izidor Cankar, Zoran Kržišnik in Nace Šumi) pa je menila, da na likovno problematiko tržaških umetnikov vplivata jasna arhitektonika primorskega ambienta in velemestnost Trsta. Primorski prostor naj bi torej spodbujal racionalno, strogo, geometrično, raziskovalno komponento. Oboji pa se strinjajo, da so L. Spacal in ostali ustvarjalci iz Trsta za slovensko umetnost v prvem desetletju po drugi svetovni vojni predstavljali prelomno izkušnjo in pospešili njeno modernizacijo.

Tržaške umetnike si lastita obe naciji, italijanska in slovenska, čeravno so ostali zvesti svojemu rodu. Prav iz te dvojnosti izhajajo njihova posebnost, veličina, ugled in uspeh. Tržaški slovenski slikarji so zrasli pod pritiski nacionalnih konfliktov, zlasti fašistične raznorodovalne politike. Tako so umetniki iz Trsta v prvem desetletju po drugi

svetovni vojni poleg umetnostne opravljali tudi politično nalogo, saj so s kakovostjo, ki so jim jo vsi priznavali, prispevali h krepitvi narodne zavesti in utemeljenosti zahtev po politični in kulturni svobodi. Kljub modernističnemu likovnemu jeziku so kritiki v delih tržaških umetnikov prepoznali »našo«, slovensko umetnost. Ti slikarji so slovenski javnosti odkrivali značilne tipe primorske pokrajine in sodelovali v procesu, ki bi ga lahko imenovali »likovno prilasčanje« istrskega in kraškega slovenskega ozemlja, ki je bilo širši slovenski javnosti pred letom 1945 manj znano.

Vid Lenard, R.

LIT.: *Razstava slovenskih primorskih umetnikov* (uv. bes. B. MAGAJNA), Ts 1945; G. MENASSÉ, *Trinajst Tržačanov v Ljubljani*, v: *Tržaški umetniki*, Lj 1945, s. p.; V. BARTOL, *Slovenski tržaški slikarji*, v: *Razstava slikarskih in grafičnih del tržaških umetnikov*, Lj 1950, kat. MG, s. p.; F. STELE, *Tržaški slovenski slikarji*, Lj 1953, kat. MG; *Dualità: aspetti della cultura slovena a Trieste / Dvojnost: aspekti slovenske kulture v Trstu*, Ts 1995, kat. Palazzo Costanzi.

Janez Jordan
Alen Ožbolt

Bela kocka
Prostorska slika
Totalni ambient

Veš slikar svoj dolg?

V.S.S.D. (ali tudi VSSD) je kratica za ime skupine Veš slikar svoj dolg, ki je delovala od leta 1984 do 1995. Je parafraza po Otonu Župančiču (Veš, poet, svoj dolg?), le s to spremembo, da je pri Župančiču vprašanje politično, pri V.S.S.D.-ju pa ontološko. To je vprašanje in hkrati odgovor, ki ga je moč iskati v delih V.S.S.D.-ja.

Ne gre za pravo skupino, pač pa za **tandem**, ki sta ga sestavljala **Alen Ožbolt** (1966–) in **Janez Jordan** (1967–). Nista delovala kot kolektiv, kot npr. skupina Irwin, pač pa kot združena osebnost (od tod podpis Jordan Ožbolt pod predgovorom k posebni izdaji revije *Problemi – Razprave* iz leta 1988, naslovljeni *Podoba-kristal*) – v času delovanja sta se želela predstavljati v prvi osebi ednine, kot avtor, predvsem pa ostati anonimna po svojih osebnih imenih. V 80. letih je bilo videti, kakor da bi bila modernistična umetnost, ki jo tvorijo samo točke in črte, prispela do neizbežne dvodimenzionalne površine in tam, popolnoma negibna, za vedno obležala. Na to stanje se je jasno odzvala skupina V.S.S.D. in si za svojo nalogo, skorajda dolžnost, zastavila iskanje tistega *more* (več). **Tridimenzionalnost, prostorskost** in morda še časovnost v V.S.S.D.-jevih delih niso smele manjkati. Od tod osrednje učinkovanje V.S.S.D., kajti le tako sestavljeno slikarstvo lahko zasiti naše čute, jih zapolni, pri tem pa se nikakor ne pusti vkleniti v površino. Tako se slikarstvo popredmeti in dobi novo razsežnost. V.S.S.D.-jevemu delu se popolnoma prilaga izraz *pattern painting*, kot tridimenzionalen vzorec in dekoracija, kar nastane iz tega, pa je ambientalno slikarstvo.

Izraz *pattern painting* je začela leta 1975 uporabljati skupina umetnikov, delujočih v New Yorku (Brad Davis, Valerie Jaudon, Amy Goldin ...). Organizirali so raziskovalne skupine, ki so se ukvarjale z možnostmi, ki jih ponujajo vzorčenje in postopki krašenja. V uporabi proti strogosti minimalizma so delo osredotočili na kompleksnost risbe in razkošje barv. Ustvarjali so kolaže, dekolaže in s ponavljanjem oblikovali brezkončne ambiente, pri čemer so kombinirali različne materiale, podobe, barve, oblike, površine in strukture. Razstave, imenovane prostorske postavitve ali instalacije, so množično postavljali v galerijah in s tem dogajanjem precej vplivali na razumevanje razstavnega prostora (*white cube – black cube*), kar je imelo posledice tudi v mednarodnem okolju.

V.S.S.D. nima vzornikov in zanika zgodovinsko pojmovanje linearnega razvoja slikarstva kot vrstenja slikarskih slogov, a je v njegovih delih in tezah čutiti vpliv ameriških

in drugih mednarodnih umetniških teženj. Med problemi, ki jih izpostavlja pri svojem delu, je gotovo eden najvažnejših narava. V.S.S.D. od samega začetka poudarja in problematizira razmerje med naravo in umetnostjo (ta problem je bil dobro razviden že ob prvi razstavi), seveda pa to razmerje ni najosnovnejše niti edino vprašanje, saj je razmišljanje mnogo bolj kompleksno in heterogeno.

Skupina V.S.S.D. je začela delovati leta 1984, na javno prizorišče pa je prvič stopila leta 1986. Prostorske slike, kakor avtorja, prvi kipar in drugi oblikovalec, imenujeta svoje postavitve v prostoru, zahtevajo ukinitvev razmišljanja o umetnosti v okvirih posameznih likovnih zvrsti. Tovrstno preseganje je osnova za nastanek del, ki so bila prvič predstavljena leta 1986 v Galeriji Škuc, ki je bila takrat v Sloveniji glavni odprti prostor radikalnih umetnostnih razstav.

V.S.S.D. I je bil naslov razstave, na kateri so se slike, skulpture, reliefi, stenske risbe, predmeti vsakdanjega življenja, osvetlitev in glasba prepletli v celostno podobo, torej delo v mešani tehniki z različnimi materiali (okoli 1000 kg peska, gline, železa, aluminija, modrega pigmenta), razpostavljenimi po vsej galeriji, od tal in sten do stro-pa. Tako je bil ustvarjen **totalni ambient**.

Drugo razstavo *V.S.S.D. II*, leta 1987 v Galeriji Škuc, se je postavljalo pet mesecev, trajala pa je pol leta. Teza Briana O'Dohertyja, da je beli prostor, bela kocka galerije, najznačilnejši element v umetnosti 20. stoletja, pomembnejši kot katerakoli posamezna umetnina, je bila eden izmed razlogov, da je V.S.S.D. bele galerijske stene prebarval v črno, na to podlago naslikal nekaj stenskih slik in k temu dodal še nove elemente, slike, reliefe, objekte, po tleh galerije pa so bili posuti tudi koščki razbitih ogledal.

Oba projekta obujata in hkrati modificirata idejo teatralnega v likovni umetnosti (razstavi sta spominjali na nekakšne vampirske votline, zasnovani pa sta bili iz razmerja narava-umetnost; prvotna ideja je bila prestaviti Postojnsko jamo v urbano okolje).

Umetniška akcija *Goreča slika – Anamorfoza*, akcija uničenja slike, izpeljana na slovenski kulturni praznik, 8. februarja 1990, na ploščadi pred Cankarjevim domom v Ljubljani, je bila realen sežig V.S.S.D.-jeve slike kot dejanje proti kulturi in naravi ter naravnemu redu. Običajni red, ki se odvija v zvezi s sliko, je njeno ohranjanje, težnja po njenem obstajanju. Plamen je fascinantna, kratkotrajna, uničujoča naravna realnost in dejansko anamorfoza slike. Skozi to preobrazbo – ogenj, ki je požiral sliko – se je v skrajni meri realiziralo prestavljanje podobe v naravo in narave na mesto podobe.

Delo *Pesek v oči*, postavljeno v Galeriji Equrna leta 1991, odseva spremembo civilizacijskega konteksta vertikalnega, štafelajnega v horizontalni način slikanja. To se je zgodilo že pri Jacksonu Pollocku, na kar je opozorila Rosalind Krauss. Prehod iz vertikalne civilizacijsko veljavne norme k horizontalni implicira vrsto popačenj, zanikanj, sprememb, na individualni in kolektivni ravni. To je bila prva konceptualno zaključena postavitev **prostorske slike**, in s tem izrazom sta avtorja označila vsa svoja nadaljnja dela. Delo je predstavljala talna slika oziroma relief iz peska, prekritega z modrim pigmentom. Zanj je bil izredno pomemben čas, kajti v času, ko je gledalec hodil naokoli po prostoru, je odkrival prostor prek reliefa v pesku na veliki površini. Prisotna je bila izrazita, filigranska natančnost, virtuoznost v določeni tehniki na obrtniški ravni, nad čimer so se navdihovali *pattern painters* in se zgledovali predvsem po tradicionalnih sistemih vzorčenja pri islamskih in daljnovzhodnih arabeskah, le da jih ni zanimala simbolika oblik, pač pa izključno njihov videz. Ni presenetljivo, da se je s to težnjo precej povezovalo tudi feministično gibanje.

Ambientalna postavitev razstave *Anatomija (anamorfoze) plamena* leta 1992 v Mali galeriji v Ljubljani je bila nekakšna študija nemirnega plamena, po drugi strani, kot navaja sam avtor, pa je bila nekakšen smisel oziroma nesmisel; absurden, iracionalen projekt o človeški želji, da ustvarja nepotrebne stvari. Šest sveč je s svojim dogorevanjem v času razstave le-to postavilo v čas.

Leta 1993 je bil v Galeriji Equrna postavljen projekt *Rdeče morje (rdeč planet)* razstave kot celote, ki je zahtevala zaobjeto gledanje. Med drugim je bil nakanan problem estetike modernizma, predvsem v zvezi z rabo terminov »rob slike« in »beli galerijski prostor«. Predmeti, ki so sestavljali razstavo, so bili pogosto uporabljani predmeti iz vsakdanjega življenja, *ready madei*, ki se spreobračajo v sliko. Na steno obešena kopalna kad, prebarvana z rdečo barvo, kot bi vanjo tekla kri namesto vode, je podoba kopalne kadi in hkrati abstraktna tridimenzionalna slika. Pri razstavi gre za prostor in teritorij slike, kot da bi predmeti, ki so običajno na sliki, skočili s slikarskega platna na galerijska tla pred sliko. Enostavno ne gre za upredmetenje slikarske iluzije, ampak za prostor, ki ga slika zahteva zase.

(*O*) *duši (94–84)* je bila vnovič prostorska slika, razstavljena v Equrni leta 1994. Zanimivo vlogo igrata letnici, pripisani k naslovu razstave. Gre za kontinuiteto časa oziroma prenos **spominske podobe**, kot je navedel avtor, iz leta 1984 v leto 1994. Del razstave v prvem prostoru je bil imenovan čitalnica. V njem je bilo 16 miz s 46 knjigami različnih velikosti z originalnimi risbami, ki so nastale v medvojnem času v Sloveniji. Knjige so predstavljale omejen prostor v omejenem času. Natančneje povedano, gre za postavitev predmetov v izbranem prostoru, kjer je posamezna enota ohranjena kot entiteta.

Leta 1993 je V.S.S.D. nastopil na 45. Beneškem bienalu v selekciji Aperto s projektom *Pogled v oči* (ornamentiran pesek z modrim pigmentom, beli abstraktni krožni reliefi na stenah), na istem prizorišču Beneškega bienala pa se je ob naslednji prireditvi zgodil zadnji nastop tandema. Leta 1995 je s projektom *Slika Slike II* na 46. Beneškem bienalu v Slovenskem paviljonu v Ateneo San Basso V.S.S.D. prenehal delovati. V.S.S.D. je bil aktiven tudi na scenografskem (predvsem v Eksperimentalnem gledališču Glej) in oblikovalskem področju (oblikovanje revije *Problemi* od 1990 do 1995 ter letnikov zbirke *Analecta*, slednje tudi še po prenehanju delovanja).

Pri projektih oziroma razstavah V.S.S.D. je bila vedno prisotna zavest o fizičnem, družbenem, kulturnem, lingvističnem in še kakšnem pomenu prostora, vsekakor pa so bila dela projekcije stanj duše, prek katerih se avtor sprašuje o smislu, o biti. V.S.S.D. se je od svojega začetka delovanja na alternativni sceni v desetih letih prelevil v dominantno, če že ne središčno, in ob tem presenetljivo vplivno umetniško prezenco ter začel preobrazbo slovenskega slikarstva in mu dal podstat za novo tisočletje. Od leta 1995, ko je skupina razpadla, avtorja delujeta samostojno, njuna umetniška dediščina pa se nadaljuje v delu Alena Ožbolta. Aktivno obuja spomin na V.S.S.D., zadnji tak projekt je bil *20 let po tem* v Galeriji Škuc, pripravlja različne projekte doma in v tujini, objavlja članke in teoretske tekste o umetnosti ter od leta 2006 poučuje kiparstvo na ALUO v Ljubljani. Leta 2020 je bila v ljubljanski Moderni galeriji odprta razstava *Introspektiva: V.S.S.D. (Veš slikar svoj dolg, 1985–1995) ± Alen Ožbolt (dela 1995–2018)*, ki je predstavila celovit pregled delovanja tandema z dopolnitvijo izbranih del enega od članov, Alena Ožbolta.

Matej Petrovčič



12. V. S. S. D., Veš slikar svoj dolg II., 28. oktober 1987 – 29. januar 1988, Galerija Škuc, Ljubljana

LIT.: *Katalog V.S.S.D.* (bes. B. GORENEC, L. STEPANČIČ), Lj, Kp 1993, kat. GEqurna, Obalne G; *V.S.S.D.* (bes. Z. BADOVINAC, R. BARILLI, I. ZABEL, V.S.S.D.), Lj 1995, kat. Slovenskega paviljona, 46. BenBie; VEŠ SLIKAR SVOJ DOLG, *Beseda slike: knjiga: (izbrane) besede, izjave, teksti 1984–1995*, Lj 1997; A. OŽBOLT, *Čas pred mrežo: (nazaj) k V.S.S.D. v nekaj hitrih in lahkih korakih (1995/97)* (v: Razširjeni prostori umetnosti: slovenska umetnost 1985–1995 [ur. I. ZABEL, I. ŠPANJOL, T. SOBAN], Lj 2004, kat. MG, 397–415); *V.S.S.D., 20 let pred tem* (bes. A. OŽBOLT, T. LOGAR), Lj 2007, kat. GŠkuc; *Introspektiva* [Elektronski vir]: 1985–1995/1995–2018 (ur. M. VOVK, A. OŽBOLT), Lj 2020, kat. MG.

Seznam reprodukcij

1. Rudolf Kotnik, *Frata (Armirano platno XII)*, 1962, olje, žica in vrvi na platnu, 115 x 150 cm, Umetniška zbirka UL ALUO, Fotoarhiv UL ALUO (z dovoljenjem dedičev)
2. Plakat za razstavo Grupe 69 v likovnem razstavišču Rihard Jakopič v Ljubljani (oblikovanje Jože Brumen, zamisel Andrej Jemec; last Andreja Jemca, objavljeno z dovoljenjem)
3. Grupa Junij (ilustracija Žiga Sever, 2024, flomaster na papirju)
4. Kozmokinetični kabinet Noordung 1990–2045 (ilustracija Žiga Sever, 2024, flomaster na papirju)
5. Skupina Laibach (ilustracija Žiga Sever, 2024, flomaster na papirju)
6. Prizori z razstave Neokonstruktivisti (foto Leon Dolinšek, fotografije objavljene v *Sintezi*, 13, 14, maj 1969, str. 76, ob članku Aleksandra Bassina *Vrenje med mlado generacijo*)
7. Celica 115 v hostlu Celica v Ljubljani, 1997, prenova Jiři Kočica, osebni fotoarhiv (z dovoljenjem avtorja)
8. Marjan Dovjak, *Avtoportret*, 1959, olje na platnu, 50 x 65,5 cm, Umetniška zbirka UL ALUO, Fotoarhiv UL ALUO
9. Skupina Irwin (ilustracija Žiga Sever, 2024, flomaster na papirju)
10. Skupina OHO (ilustracija Žiga Sever, 2024, flomaster na papirju)
11. Avgust Černigoj (ilustracija Žiga Sever, 2024, flomaster na papirju)
12. V. S. S. D., *Veš slikar svoj dolg II.*, 28. oktober 1987 – 29. januar 1988, Galerija Škuc, Ljubljana (foto Miha Škerlep, z dovoljenjem avtorja)

Slovenska umetnost od leta 1950 do 2010

v geslih

1. del Skupine

Urednica

Nadja Zgonik

Uredniški odbor (R.)

Robertina Šebjanič, Boštjan Špetič,
Nadja Zgonik, Gaja Zornada

Besedila

Miha Colner (M. C.), Ana Čigon,
Živa Jurančič, Vid Lenard, Jadranka Ljubičič
(J. L.), Maja Lozić, Tanja Milharčič (T. M.),
Manca Nečimer, Katja Oblak, Matej Petrovčič,
Maja Smrekar, Boštjan Temniker



ALUO

UNIVERZA V LJUBLJANI
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje



Ilustracije

Žiga Sever

Fotografije

fotoarhiv UL ALUO,
fotoarhivi avtorjev

Oblikovanje

Jan Hostnik

Tehnična urednica

Neža Vengust

Jezikovni pregled

Jernej Županič

Založila

Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo

Gregor Majdič,
rektor Univerze v Ljubljani

Izdala

Akademija za likovno umetnost
in oblikovanje, Univerza v Ljubljani

Za izdajateljico

Alen Ožbolt, dekan Akademije za
likovno umetnost in oblikovanje

Ljubljana, oktober 2024

Monografija/Publikacija je rezultat
Razvojnega stebra financiranja (RSF)
za področje umetnosti: uvajanje in razvoj
odprtih izobraževalnih virov znotraj
pedagoškega procesa (A.II.1).

To delo je dostopno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije).



Prva e-izdaja.

DOI: 10.51938/9789617009408

Publikacija je v digitalni obliki
prosto dostopna na:

<https://ebooks.uni-lj.si/>

[https://www.aluo.uni-lj.si/
raziskovanje/ zalozniska-dejavnost/](https://www.aluo.uni-lj.si/raziskovanje/zalozniska-dejavnost/)



ALUO

UNIVERZA V LJUBLJANI
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje