

# FOTOGRAFIJA IN UMETNOST, FOTOGRAFIJA KOT UMETNOST SLOVENSKA FOTOGRAFIJA SEDEMDESETIH LET

Primož Lampič, Ljubljana

## UVOD

Tako umetnostni trg kot profesionalizacija ukvarjanja s fotografijo ob koncu šestdesetih let v slovenskem prostoru sicer nista dosegla takega obsega kot na Zahodu<sup>1</sup>, do povečanega povpraševanja po fotografiji v proizvodnji, javnih obćilih, pri grafičnem oblikovanju, v reklamni industriji in še kje pa je vendarle prišlo. Nove materialne možnosti, predvsem pa večji pretok informacij o umetnostnih gibanjih po svetu so tudi doma spodbujal kakovostno »nenamensko« produkcijo, ki kaže nekatera znamenja, da odklanja vzpostavljajoče se tržne mehanizme kot omejevalce ustvarjalnega prostora.

Ustvarjalci so kritiško distanco izražali na različne načine, najkreativnejši del produkcije pa je jasno kazal težnje po temeljnem prevrednotenju pogledov na stvarnost in na status umetniškega dela ter vlogo umetnosti sploh. Pomemben delež je pri tem igrala tudi uporaba fotografije kot izraznega sredstva.

Odločilni novi impulzi so tudi tokrat prišli iz umetniške prakse. Fotografija ji je s svojim odslikovalnim potencialom ter zavezanostjo figuri nekaj časa celo služila kot zgolj dokumentacijsko sredstvo, v procesu postopnega osamosvajanja pa dognala tudi nekatere lastne mehanizme in postopke, s katerimi je zavestno obšla zapovedi in prepovedi »naročene slike«.

Razhod s privajeno »stvarnostjo« danes razbiramo v celi vrsti stopenj in nepreglednem številu odtenkov. Najprej naj omenimo nekatere vidike problematizacije objekta. Kot reakcija na reportažno »objektivnost« je denimo v portretni fotografiji prišlo do zanimanja za marginalne, posebne, nereprezentativne obrazne tipe. Tudi socialnokritična ost, do neke mere vedno prisotna, je bila v procesu ponovne estetizacije podobe bistveno omiljena. Od-

<sup>1</sup> Prim: Floris M. Neusüss, Renate Heyne, *Photography in the Art of the 'Seventies, Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie/Photography as Art, Art as Photography: Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, Köln 1979, p. 15.

zivi na usodna družbena gibanja so izgubili angažirano neposrednost in iskali azil v umetniških projektih.

Samospraševanje je postalo ena temeljnih značilnosti kreativnejšega dela produkcije. Problematizacija je zajela vse nivoje fotografije, tako tehniko in materialni status izdelka kot tudi objekt, vsebino, ekspresijo in percepcijo podobe. Pomemben je postal sam akt njenega »pridobivanja« oziroma proces, avtorji so začeli analitično razmišljati o tehnologiji podobe, vplivih optike, uokvirjanju in prezentaciji, temeljito pa so prenovili tudi sam inventar podob. Objekt posnetka je lahko, seveda v okviru, ki ga je zmožni nadzorovati in osmisлити avtorjev koncept, načeloma in tudi dejansko postalo karkoli. Fotografija je postala razmišljujoča in glede na »zgodbo«, ki jo je prinašala, manj informativna in atraktivna. Ena skupina podob se je izživljala v ekspresiji, se ponotranjila, nekoliko utišala ter pri izbranem gledalcu iskala pretanjeno uglašenost in podporo, druga je razkrivala svoje bistvo le ob hladnem razumskem pristopu. Vse pogostejši so bili »umetni«, nameščeni prizori, nekakšne tihožitne ali celo »teatarske« postavitve, torej »realnost«, zasnovana po ustvarjalčevi nujni in želji. Podobe so se nekako zaprle, postale nepriljudne, na njih človeški liki niso bili več samoumeveni inventar, posnemovalno moč fotografije so omejevala negativistična in ironična stališča. Znova je oživel formalizem in redukcijonizem, hkrati pa so se vrstili vsakovrstni posegi v samo tkivo podobe. Fotografija je postala zavezujoča kot umetnost, »naključne najdbe« so izgubile vsakršno veljavo. Začeli so se vrstiti projekti, ki so govorili ne z eno, temveč z množico podob, pojavljale so se kolekcije, serije, multiplikacije, repetitive, variante in sekvence. Postopki so bili skrbno, skoraj znanstveno zasnovani in osmišljeni pred samim snemanjem, avtor koncepta pa ni bil nujno tudi izvajalec oziroma realizator projekta.

To je bil čas, ko so akademsko šolani likovni umetniki pogosto uporabljali fotografijo kot sredstvo za dokumentiranje svojih akcij ali kot svoj izrazni medij. Več se jih je družilo v skupine zaprtega ali odprtega tipa, z bolj ali manj sorodnimi ustvarjalnimi nazori. Poleg ohojevcev, ki so postali sinonim za slovensko konceptualno umetniško prakso, kjer pa fotografija kljub pomembnim dosežkom ni imela primarnega pomena, so pomembna fotografska dela nastajala tudi v okviru Grupe Junij, novi koncepti pa so združili v močnejše, ne več zgolj organizacijske, temveč predvsem idejne skupine tudi nekatere najvitalnejše avtorje v posameznih fotoklubih. V okviru FK Maribor se je tako oblikoval »mariborski krog«, skupno, čeprav manj povezano, pa je nastopila tudi ljubljanska Fotogrupa ŠOLT.

V slovenskem prostoru so bila sedemdeseta leta čas, ko si je fotografija znova začela utirati pot v osrednja likovna razstavišča.<sup>2</sup> Odprti sta bili prvi specializirani foto-galeriji: leta 1975 na pobudo Jožeta Kološe-Kološa Foto-

<sup>2</sup> Tone Stojko, (Uvodno besedilo), *XV. republiška razstava fotografije*, Razstavní salon Arkade, Ljubljana 1973, (p. 5) [r. k.].

galerija v Kopru<sup>3</sup> in v začetku leta 1976 Galerija Focus v Ljubljani<sup>4</sup>. Slednjo je v okviru Fotogrupe ŠOLT v letih 1976–78 vodil fotograf Milan Pajk.

Ni naključje, da so se ti poskusi pojavili sočasno z občutnim zastarevanjem in vsakršnim nazadovanjem ocenjevalnega in razstavnega sistema republiške in tedanje zvezne fotoamaterske zveze. Reprezentativnost prireditev v teh okvirih je v sedemdesetih letih postajala vse bolj vprašljiva in posamezna okolja so na to ustrezno odgovorila. Rojevale so se tudi pobude za nove prireditve, ki bi obšle togost ustaljenih razstav. Oživele so ambicije po predstavitvi različnih vidikov najkreativnejšega dela sodobne fotografske ustvarjalnosti v Sloveniji, kasneje tudi v mednarodnem prostoru. Glavna novost teh prireditev v organizacijskem smislu je bilo načelo ekskluzivnosti. Dostop ni bil več odprt za vse in razstavljalci se niso več oglašali na javne natečaje kot pri dotodanjih fotoamaterskih razstavah, temveč so bili vabljeni osebno. S tem so prireditelji za svojo predstavitev pridobili večinoma že preverjen in kakovostno razmeroma izenačeno gradivo, hkrati pa je bilo tako lažje uveljaviti tudi koncept razstave kot kritiško-avtorskega dela.

V vrstah »mariborskega kroga« je leta 1973 vzniknila ideja o razstavi »Nova fotografija« (NF), ki jo je podprl tudi mariborski Razstavni salon Rotovž, kasneje pa tudi nekateri drugi kraji v tedanji SFRJ. Selektor slovenskega dela na NF 1 je bil Stane Bernik. Prireditve NF so bile nato še leta 1976, 1980 ter 1984, kmalu so prerasle v mednarodne in hkrati prinašale bolj ali manj reprezentativen izbor sodobne produkcije v Sloveniji in tedanji SFRJ. Zmago Jeraj, eden od pobudnikov, se je v uvodu v katalog prve razstave zavzel za uveljavitev »... avtentičnosti fotografskega jezika kot relevantnega sodobnega vizualnega medija, sodobnega nosilca tako avtorske interpretacije kot angažiranega dokumenta-raporta, medija čiste intelektualne inspiracije in vizualne estetske spekulacije (...), medija v celotnem tehniškem razponu od 'svetlobnih zapisov' do vseh avtorsko hotenih preureditev ob izkoriščanju fototehniškega specifikuma ...<sup>5</sup>«. Zelo široko zasnovo je nedvomno povezovala predvsem želja po predstavitvi tistih neformalnih fotolikovnih dosežkov, »... ki žive nespoznani izven današnjega standardiziranega sistema razstav tako imenovane umetniške fotografije ...<sup>6</sup>«.

Koristno je bilo tudi soočanje s podobnimi prizadevanji v svetu. V tem pogledu je bila še posebej pomembna druga razstava NF 2, ki sta jo zasnovala beograjska likovna in fotografska kritika Biljana Tomić in Ješa Denegri.

<sup>3</sup> Jože Kološa-Kološ: *Moja fotografija*, Murska Sobota 1990, (od tod cit.: Kološa: *Moja fotografija*), p. 172.

<sup>4</sup> P. P., Focus v Focusu: Ob otvoritvi galerije fotografij in razstave Milana Pajka, *Mladina*, 22. januar 1976, št. 3, p. 15.

<sup>5</sup> Zmago Jeraj: Nova fotografija, periodična foto-likovna manifestacija, *NF 1: Nova fotografija/New Photography. Vidiki in usmeritve/Vidici i usmjerenja/Views and Trends*, Razstavni salon Rotovž, Maribor november 1973; Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb februar 1974; Muzej savremene umetnosti, Beograd 1974; (p. 3) [r. k.].

<sup>6</sup> Ibid.

Med tujimi razstavljalci smo se srečali z imeni, ki so bili tedaj v samem vrhu konceptualno inspirirane fotografije, kot denimo Hilla in Bernhard Becher, Christian Boltanski, Pierre Boogaerts, Michael Druks, Jochen Gerz, Paul Armand Gette, John Hillard, Barbara in Michael Leisgen, Klaus Ritterbusch, Ulrike Rosenbach, Ulay, Franco Vaccari in drugi.<sup>7</sup> Slovenski avtorji so bili tedaj žal razmeroma slabo zastopani, ponovno pa so se v večjem številu uveljavili šele na četrti razstavi leta 1984.<sup>8</sup>

Leta 1972 je Jože Kološa-Kološ v Kopru ustanovil skupino Neodvisni fotografi, v okviru katere se je oblikovala mednarodna kolonija Koštabona in istoimenska bienalna fotografska prireditev, kjer so razstavljali le vabljeni avtorji. Iz tega kroga je leta 1976 izšla tudi pobuda za mednarodno bienalno prireditev »Kombinirana fotografija«.<sup>9</sup> Razstava, sicer odprtega tipa, je spodbujala raznovrstno produkcijo, katere skupna značilnost je bila, da je fotografijo obravnavala le kot gradivo oziroma kot površino za najrazličnejše posege in multimedijske raziskave.

V začetku leta 1975 je Galerija v Ajdovščini (danes Pilonova galerija) priredila prvo razstavo izbora fotografije iz tedanje SFRJ, kasneje preimenovala v Triennale, ki je bila zasnovana kot pregled pri nas in v tujini najuspešnejše razstavne fotografije<sup>10</sup> in ki se je kasneje razvila v nekakšne omnibusne predstavitve malih monografij posameznih vabljenih avtorjev iz več tedanjih republik. Prvi izbor je napravil Ante Škrobonja, kasneje pa so pri predstavitvi slovenskih avtorjev sodelovali Aleksander Bassin, Stane Bernik, Oskar Dolenc, Brane Kovič, Peter Krečič in Franc Zalar.

Ob razmeroma dinamični razstavni dejavnosti od konca šestdesetih let dalje opazujemo tudi intenzivnejši odziv likovne kritike. Pogostejši so tudi primeri bolj poglobljene refleksije o mediju. V tem času je začela delovati vrsta piscev in kritikov, ki so imeli v sedemdesetih letih pomemben delež pri promociji kvalitetnih del kakor tudi pri vzpostavitvi trdnejših strokovnih kriterijev. Treba je bilo preseči tradicionalna klubska merila in vzpostaviti primerjave s sočasnim dogajanjem po svetu. Nekaj piscev je prišlo iz vrst samih ustvarjalcev, večinoma pa so bili umetnostni zgodovinarji in publicisti. Izstopali so slikar in fotograf Zmagor Jeraj, fotograf Milan Pajk ter umetnostni zgodovinarji in kritiki Marko Aljančič, Cene Avguštin, Aleksander Bassin, Stane Bernik, Tomaž Brejc, Janez Dobeic, Meta Gabršek-Prošenc, Brane Kovič, Peter Krečič in Matija Murko. Tehtnejši članki so izhajali predvsem v

<sup>7</sup> *NF 2: Fotografija kao umetnost/Fotografija kot umetnost/Photography as art*, Centar za fotografiju, film i tv, Zagreb marec 1976; Muzej savremene umetnosti, Beograd junij 1976; Razstavni salon Rotovž, Maribor september 1976 [r. k.].

<sup>8</sup> *NF 4: Fotografija osamdesetih*, Foto galerija FKK »Branko Bajić«, Novi Sad; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd; Razstavni salon Rotovž, Maribor; Galerija Koprivnica; CEFFT Galerije grada, Zagreba 1984 [r. k.].

<sup>9</sup> Kološa: *Moja fotografija*, p. 171.

<sup>10</sup> Marko Aljančič, *Izbor jugoslovanske fotografije, Izbor jugoslovanske fotografije*, Galerija v Ajdovščini, Nova Gorica 1975, (p. 3) [r. k.].

nekaterih kulturniških revijah in časopisih (*Dialogi, Naši razgledi, Snovanja*) ter delu specializirane nefotografske periodike (*Ekran, Sinteza*), vendar tudi v dnevnem časopisju (*Delo, Dnevnik, Gorenjski glas, Večer*) in nekaterih pomembnejših tednikih (*Katedra, Mladina, Teleks*).<sup>11</sup>

Prostor za kakovostno objavlanje sodobne produkcije ob zatonu reportažne fotografije v svetu seveda niso več mogli biti ilustrirani tedniki. Delno je procesu selitve po novih ustvarjalnih načelih koncipirane fotografije v specializirane revije in kataloge mogoče slediti tudi v tedanji SFRJ. Ob starejši beograjski *Foto-kino reviji* je konec leta 1972 v Zagrebu začel izhajati v bakrotisku tiskan *Spot – časopis za fotografiju*, ki je približno enkrat letno prinašal izredno kvalitetne reprodukcije z različnih področij sodobne kreativne fotografije, med drugim pogosto tudi dela in kritiške prispevke slovenskih avtorjev. Revija je žal izhajala neredno in zamrla ob koncu sedemdesetih let.

Slovenski prostor, ki tega kvalitativnega preskoka v predstavitvi fotografije ni znal ali zmogel, se je moral zadovoljiti z bolj ali manj rednimi objavami v delno že citirani sodobni periodiki in razstavnih katalogih. Pomembno vlogo pri predstavitvi sprotne in pretekle produkcije je igral denimo tednik *Mladina*, ki je od leta 1971 z manjšimi presledki objavljaval razmeroma kvalitetno tiskane večinoma slovenske, občasno pa tudi tuje dosežke. Pri tem je imel nemajhne zasluge dolgoletni fotoreporter in urednik fotografije Tone Stojko.

Mlado, neobremenjeno in eksperimentalno naravnano fotografijo je v letih 1967–1970 tu in tam prinašala ljubljanska *Tribuna*, medtem ko so dokumentacijo, spremljajoča teoretična in kritiška besedila ter fotografije v okviru konceptualnih projektov v letih 1967–1971, kadar si skupaj z literarnimi in risarskimi projekti ni poiskala mesta v samostojnih knjižnih izdajah<sup>12</sup>, objavljale poleg *Tribune* še slovenske revije *Problemi, Obrazi* in *Sinteza*, beograjski reviji *Rok* in *Umetnost*, zagrebški *Život umjetnosti*<sup>13</sup> in še nekatere.

Pomembno je medij tedaj popularizirala Sobotna priloga *Dela*, ki je zavezujoče zvišala merila časopisne fotografije. Urejal jo je tako kot še danes Joco Žnidaršič.

Hkrati so se začeli kazati prvi znaki znanstvene in institucionalne skrbi za razvoj zavesti o slovenski fotografski preteklosti in o fotografiji nasploh. Čeprav vprašanje muzealske skrbi za tovrstno kulturno dediščino še kar nekaj let ne bo zadovoljivo rešeno, so se zametki nekaterih ustanov in javnih zbirk vendarle začeli oblikovati. Pomemben korak k temu je pomenil Kabinet slovenske fotografije, ustanovljen leta 1971 na pobudo kranjskega FKK Janez Puhar pri Gorenjskem muzeju v Kranju<sup>14</sup>, ki ima danes ugledno zbirko sodobne slovenske fotografije.

<sup>11</sup> Cf.: *Slovenska bibliografija* za leta 1968–1980.

<sup>12</sup> *Katalog 2*, Knjižna zbirka Znamenja, št. 11–12, Maribor 1969.

<sup>13</sup> Cf.: Tomaž Brejc: *OHO 1966–1971*, (od tod cit.: Brejc: *OHO*), Ljubljana 1978, pp. 87–99.

<sup>14</sup> Marko Aljančič, Kabinet slovenske fotografije, *Snovanja*, Kranj, V, 8. september 1971, št. 4, p. 14.



Skrbi za fotografijo se je ob arhitekturi ter industrijskem in grafičnem oblikovanju posvečalo več delavcev leta 1972 ustanovljenega Arhitekturnega muzeja Ljubljana. Stane Bernik, ki ima največ zaslug za njegovo ustanovitev in vsebinsko zasnovo, je skušal fotografijo kar najbolj enakopravno uvrstiti ob bok drugim že uveljavljenim zvrstem sodobne likovne kulture. Ob njem sta za to, da so se že tedaj začeli oblikovati tudi zametki reprezentativne zbirke slovenske fotografije, najbolj zaslužna še Matija Murko in Peter Krečič.

Na pobudo Grupe Junij, predvsem njenega vodilnega člana Staneta Jagodiča, je od leta 1980 začela nastajati »Mednarodna likovna zbirka Junij«, ki je v osemdesetih letih prerasla v mikaven, tudi v tujini odziven, za slovenski prostor pa enkratni izbor sodobne, predvsem evropske tvornosti. Gotovo sodi tudi med uglednejše fotografske zbirke srednjeevropskega prostora.

Gre predvsem za konceptualistične dokumente, postkonceptualno in eksperimentalno fotografijo, manjši del pa tvorijo grafike, satirične risbe, slike in plastike. Za zbirko so med drugimi svoja dela prispevali Heribert Burkert (Nemčija), Pierre Cordier (Belgija), Christo (ZDA), Franco Fontana (Italija), Joan Fontcuberta (Španija), Branko Lenart (Avstrija), Rafael Navarro (Španija), Floris M. Neusuess (Nemčija), Nils-Udo (Nemčija) Christian Vogt (Švica) in še nekateri, od slovenskih avtorjev pa so zastopani Božidar Dolenc, Marko Gosar, Stane Jagodič, Lado Jakša, Zmago Jeraj, Enver Kaljanac, Peter Kocjančič, Dušan Pirih-Hup, Marjan Smerke, Alenka Vidrgar, Cveto Zlate in drugi.<sup>15</sup>

Koncept Zbirke je bil tedaj v slovenskem prostoru daleč pred svojim časom. Nastajal je skupaj z osebnim zorenjem in iskanji članov Grupe Junij, celoten projekt pa je bil zastavljen izredno ambiciozno, saj je skušal z vabljenjem izbranih avtorjev z vsega sveta utirati nove poti iz konceptualističnega ikonoklazma. Že tedaj je tudi odpiral danes spet aktualna vprašanja, ki se porajajo v stikih med ustvarjalci, kustosi, muzeji in občinstvom.<sup>15a</sup>

Na Filozofski fakulteti je leta 1974 Mirko Kambič uspešno zagovarjal prvi magisterij iz zgodovine slovenske fotografije pri nas.<sup>16</sup> Prispevki na to temo so se od tedaj začeli vrstiti redneje. Poleg najstarejše slovenske fotografije, ki jo je največ zbiral, raziskoval in pisal o njej Mirko Kambič, se je po zaslugi nekaterih posameznikov začela razkrivati tudi produkcija drugih obdobj. Celo vrsto preglednih razstav fotografije iz časa od konca prve svetovne vojne do osemdesetih let je na podlagi lastnih raziskav in zbiranja gra-

<sup>15</sup> Lev Menaše, Grupa Junij 1970–1985, *Mednarodna likovna zbirka Junij/International Art Collection Junij: Prva predstavitev/First presentation*, Likovno razstavišče Rihard Jakopič, Ljubljana 1985, p. 169 [r. k.].

<sup>15a</sup> Leta 1996 jo je prevzel skupaj z bogatim dokumentarnim gradivom Arhitekturni muzej Ljubljana.

<sup>16</sup> Bogomir Kambič: *Oris razvoja fotografije kot vizualnega medija na Slovenskem v 19. stoletju v okviru svetovnega razvoja fotografije*, Filozofska fakulteta – Oddelek za umetnostno zgodovino, Ljubljana 1974, tipkopis.

diva pripravil fotograf Stojan Kerbler. Začetki njegovega bogatega arhiva segajo v drugo polovico petdesetih let, prvotno gradivo za osebno uporabo pa je v sistematično zbrano dokumentacijo preraslo v drugi polovici šestdesetih let; odtlej je bilo na voljo za raziskave številnim študentom, strokovnjakom in ustanovam po Sloveniji in tujini. Arhiv je leta 1994 v celoti odkupil Arhitekturni muzej Ljubljana.

O fotografiji iz časa med drugo svetovno vojno sta med drugim pisala Iztok Durjava in Silvo Teršek.

Prvo večjo pregledno predstavitev povojne ustvarjalnosti je fotografija doživela v ugledni družbi z dosežki drugih likovnih zvrsti v okviru razstave Slovenska likovna umetnost 1945–1978. Avtor fotografskega dela postavitve je bil Stane Bernik.

Znak, da je medij kot kulturno dejstvo vendarle prodril v širšo slovensko javnost, so bile tudi prve nagrade Prešernovega sklada za dosežke na področju fotografije. Doslej so jih prejeli Joco Žnidaršič (1977), Stojan Kerbler (1979), Milan Pajk (1981) in Tone Stojko (1984).<sup>17</sup>

Od leta 1971 je revija *Mladina* nagrado Zlata ptica začela podeljevati tudi za fotografijo.<sup>18</sup>

Društvo slovenskih fotografskih delavcev je leta 1978 ustanovilo komisijo za zbirateljsko dejavnost. Istege leta poleti je v Ljubljani organiziralo prvi fotografski sejem Foto antika<sup>19</sup>, ki odtlej poteka vsako leto, od 1979 pa ga spremlja tudi letni bilten *Foto Antika*. Tako so se proti koncu sedemdesetih let izoblikovali tudi zametki trga s fotografskimi starinami.

## FOTOGRAFIJA V UMETNOSTI. FOTOGRAFIJA UMETNIKOV

Interakcije umetnosti ter sočasne fotografije so bile v svetu ob koncu šestdesetih in v sedemdesetih letih raznovrstne. Med dvema skrajnostma, to je med popolno podrejenostjo fotografije umetniškemu dejanju in njeno redukcijo na dokumentacijsko orodje na eni strani ter fotografijo kot izvirnim slikotvornim medijem na drugi, se je odpirala paleta možnosti, ki so jih v nekoliko omejenem obsegu izkoriščali tudi ustvarjalci v slovenskem prostoru.

Take diametralne razmejitve fotografija ni poznala ob svojem rojstvu, ampak se je izoblikovala postopoma, spreminjanje njenega statusa pa je šlo predvsem v smeri vse večje emancipacije. Ta se je z obrobne pozicije pomikala v središnji položaj prek danes že razmeroma dobro definiranih, vendar ne vedno diahronih stopenj, izhodišče in cilj pa predstavljata omenjeni skrajnosti. Pot je torej vodila od pomožnega sredstva za dokumentiranje različnih sodobnih umetnostnih procesov (environment, body art, happening, kon-

<sup>17</sup> Stojan Kerbler, Seznam fotografov; v: *150 let fotografije na Slovenskem, 1945–1990*, Mestna galerija Ljubljana, pp. 182–183 [r. k.].

<sup>18</sup> Stojan Kerbler, *Kronologija*; v: op. cit., p. 178.

<sup>19</sup> Anton Demšar, *Foto Antika*, *Foto Antika* (bilten), junij 1979, št. 1, (p. 1).

ceptualna umetnost) prek faze, ko so umetniki pri načrtovanju svojih akcij začeli skrbneje upoštevati karakteristike fotografskega aparata, do trenutka, ko so se vloge zamenjale in je bila torej fotografiji vrnjena vloga primarnega umetniškega sredstva ter je sama privzemala nekatere ustvarjalne metode drugih umetniških praks.<sup>20</sup>

Medtem ko je za nadaljnji razvoj medija v slovenskem prostoru nekoliko manj pomembna uporaba fotografije kot slikarske predloge v nekaterih slikarskih in grafičnih izpeljavah »nove figuracije«, predstavlja nedvomno novost status in forma fotografije v dejavnosti skupine OHO. Kakor je danes še tvegano opredeljevati neposreden vpliv na sodobno in kasnejšo fotografsko produkcijo, vsekakor velja, da so ohojevci, čeprav manj racionalistično in analitično ter bolj transcendentalno usmerjeni<sup>21</sup>, s svojo prisotnostjo in delovanjem kljub relativni osamljenosti odločilno vplivali na prevrednotenje številnih predpostavk umetniške ustvarjalnosti in s tem k vzpostavitvi razmer za nadaljnje inovacije tudi znotraj fotografije. Mimo vpliva OHOJA in nekaterih sicer redkih drugih ustvarjalcev so seveda informacije prihajale tudi iz drugih virov, vsekakor pa je tu pomembno vlogo odigrala tuja strokovna periodika, katalogi razstav in potovanja v tujino. Stik s svetom, predvsem z zahodnoevropskimi državami, je bil vse bolj intenziven.

Dostopna fotografska dokumentacija o delovanju skupine OHO, o delu njenih posameznih članov in občasnih sodelavcev v slovenskem prostoru ponuja možnost analize odnosa do fotografije po navedenih fazah, čeprav nikakor ni bila njihov osrednji delovni medij. V primerjavi z OHOJEVO temeljno težnjo po integriranem čutnem dojetanju sveta je bil gotovo preveč posreden in rezultati v tem pogledu preveč enodimenzionalni. Ker pa poročila in kritiški prikazi prireditve večkrat kot del postavitve omenjajo tudi fotodokumentacijo<sup>22</sup> in ker je ta tudi razmeroma dobro ohranjena in objavljena, kaže, da fotografija le ni bila docela nepomembna. Posebno številni so seveda tovrstni zapisi od konca leta 1968 dalje, ko so ohojevci opustili reistične pozicije in se približali stališčem »revne umetnosti«, land-arta in procesualne umetnosti.<sup>23</sup> Sama narava teh usmeritev je ob sebi potrebovala dokumentacijske medije, sprva ne toliko kot del umetniškega »dogajanja« samega kot za svojo javno, predvsem publicistično promocijo.

Vseh imen fotografov-dokumentaristov še ne poznamo, znano pa je, da je za to skrbel predvsem Naško Križnar, dolgoletni sodelavec OHOJA, film-

<sup>20</sup> Philippe Dubois, *Photography and Contemporary Art*, Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (ur.): *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*, Cambridge 1987, pp. 246–247.

<sup>21</sup> Tomaž Brejc, *Poti k razslojevanju in nadomeščanju umetniškega predmeta*, *Slovenska likovna umetnost 1945–1978, I*, Moderna galerija Ljubljana, Arhitekturni muzej Ljubljana, Ljubljana 1979, p. 41, kat.

<sup>22</sup> Tomaž Brejc, *Opombe k prvi razstavi v Ateljeju 69*, *Problemi*, 1969, VII, št. 77, (od tod cit.: Brejc, *Atelje 69*), p. 26.

<sup>23</sup> Tomaž Brejc: *OHO*, p. 19.



ski snemalec, režiser ter soustvarjalec happeningov in projektov<sup>24</sup>, nekaj dokumentarnih posnetkov ohojevskih akcij pa sta objavila še Leon Dolinšek<sup>25</sup> in Miloš Švabić<sup>26</sup>. Z Davidom Nezom se je več družil tudi Tone Rački, posnel marsikakšen eksperiment, vendar je negative oddal samemu Nezu<sup>26a</sup>. Po informacijah Naška Križnarja naj bi bogato in doslej še neobjavljeno fotografsko dokumentacijo o dejavnostih OHOJA hranil tudi Karpo Godina<sup>26b</sup>. Številne projekte se nedvomno fotografirali tudi avtorji sami.

Več projektov z izrazitejšimi vizualnimi učinki, ki so nato postali plen fotografije, ali pa akcij, ki so se bolj neposredno nanašale na fotografski medij, so izvedli David Nez<sup>27</sup>, Milenko Matanović<sup>28</sup>, Tomaž Šalamun<sup>29</sup>, Drago Dellabernardina<sup>30</sup>, Naško Križnar<sup>31</sup>, Andraž Šalamun<sup>32</sup> in Marko Pogačnik<sup>33</sup>.

Značilen primer dokumenta umetniškega dejanja je posnetek iz happeninga Milenka Matanovića, Davida Neza in Draga Dellabernardina *Triglav*. Podoba kaže vrhunec nekega »teatskega« dogajanja z močnimi ironičnimi in političnimi poudarki, ki se je osvobodilo zidov galerijskih inštitucij in prodrlo neposredno v urbani prostor.<sup>34</sup> Brez teh posnetkov bi podobno kot denimo gledališka predstava ostalo le v spominu neposrednih udeležencev in gledalcev.

Poleti 1969 je David Nez realiziral vrsto projektov z ogledali, katerih osnovno gonilo je bil razmislek o vizualnem dojetanju krajine in o interakciji naravnih elementov. Postavitve so bile zelo primerne za fotografsko registracijo, morda celo nekoliko preračunane nanjo, vsekakor pa optično izred-

<sup>24</sup> Op. cit., p. 87.

<sup>25</sup> Cf.: *Sinteza*, maj 1969, št. 13–14, p. 76; v zvezi s člankom: Aleksander Bassin, Vrenje med mlado generacijo, ibid.

<sup>26</sup> Cf.: *Sinteza*, december 1968, št. 12, pp. 33 ss., v članku: Braco Rotar, Struktura likovnih formulacij novega tipa, ibid.

<sup>26a</sup> Telefonski pogovor s Tonetom Račkijem junija 1996.

<sup>26b</sup> Telefonski pogovor z Naškom Križnarjem 20. maja 1996.

<sup>27</sup> David Nez, Projekt: *jaje, razbijeno jaje, Rok*, Beograd, 1. julij 1969, I, št. 2, pp. 94, 101–102.

<sup>28</sup> Milenko Matanović: Preskok, op. cit., pp. 102 in 103.

<sup>29</sup> Npr.: *Katalog 2*, Knjižna zbirka Znamenja, št. 11–12, Maribor 1969, pp. 39, 41, 43, 45, 47, 49.

<sup>30</sup> Drago Dellabernardina: *Fotoesej*, op. cit., pp. 140–142.

<sup>31</sup> Naško Križnar: *51, 78g*; v: PU program za ureditev, v: *Problemi*, 1970, VIII, št. 85, s. p.

<sup>32</sup> Andraž Šalamun, *Kama sutra*, *Problemi*, februar 1970, VIII, št. 86, pp. 25–29.

<sup>33</sup> Marko Pogačnik, *Družina vode, zraka in ognja*, *Problemi*, april 1970, VIII, št. 88, pp. 24–26.

<sup>34</sup> Brejc: *OHO*, p. 19.

no učinkovite (sl. 81). Skulpturalno zasnovane so zaživele v kontrastu med trdno optično risbo v zrcalu ter toplejšo in mehkejšo zemljo, med gladko površino stekla in grudasto prstjo. Poleg haptičnega učinka pa so vzpostavili svojevrsten trompe-l'oeilski učinek<sup>35</sup>, ki je na fotografijah zaradi izgube detajlov verjetno še bolj izrazit, hkrati pa seveda tudi njegovo kritiko oziroma negacijo. Zrcalni odsevi »nasprotne strani« na paravanu ozadja so namreč povzročili pasasto členjenje in razpadanje podobe, kar, sprva zbegani, dojemamo kot preizkus zanesljivosti vida kot najpomembnejšega človekovega čuta pa tudi kot nenavadno izviren razmislek o naravi prostora.<sup>36</sup>

Če *Triglav* še lahko označimo za razmeroma lahko berljivo, ekstrovertirano šalo in pri Nezu sproščeno registriramo odseve pokrajine na zrcalnih površinah, če so torej ti fotografski »odvodi« nekega dogajanja še bolj ali manj izčrpani in zadovoljujoči poročevalci o dogajanju, pa so dokumenti nekaterih drugih projektov vse prej kot zgovorni. Vizualna komponenta »prizora« iz *Nezove body-art* prezentacije *Kozmologija* (sl. 82), kakor nam jo ponuja posnetek, je sama po sebi popolna uganka, celo nesmisel, dokler bistva dogajanja ne prenesemo v sfero zavesti, na nivo mentalnega toka stanj, ki mu ni moč določiti pravega lika.<sup>37</sup>

Ko se je konceptualizacija umetniškega dejanja zaostri in se je težnja po dematerializaciji umetnine še izraziteje profilirala ter in se v precejšnji meri umirila tudi sama akcija, je fotografija postala le kazalec, sled, ki vodi v »notranjost«, nikakor pa ne dokument, ki vsebuje vse bistvene podatke o dogajanju. Slej ko prej namreč velja, da fotografije »... lahko nudijo ogledovanju samo možnosti lastnega mediativnega prostora, nikakor pa ne morejo ustvariti zadostne iluzije podobnega mediativnega prostora kot ga predstavlja dogajanje projekta samega<sup>38</sup>«.

Nezanesljivost fotografskega medija pri prikazovanju konceptualnih projektov se je še posebej jasno izkazala pri realizaciji *Nezovih Časovno-prostorskih struktur*, predvsem 4. idejne (sl. 83), izvedene aprila leta 1970 ponoči. Po načrtu so se svetlobna telesa prižigala zaporedoma, vsako naslednje ob ugasitvi predhodnega<sup>39</sup>, s fotografskega zapisa pa razberemo potek celotnega procesa kot sočasno dejanje. Izvirne analize zaznavanja časovno-prostorskega kompleksa so neusmiljeno postavile meje objektivnosti fotografske produkcije.

Zadnjo fazo odnosa do fotografije, torej vrnitev izrazne suverenosti mediju, obogatenu z idejnimi inovacijami konceptualne umetnosti v najširšem smislu, najdemo v zgoščenem izboru na razstavi *Nova fotografija 2 (NF 2)* leta 1976. Tam so bili s svojim deli poleg celotne skupine OHO predstavljeni

<sup>35</sup> Op. cit., p. 25.

<sup>36</sup> Biljana Tomić: Grupa OHO, *Umetnost*, Beograd, januar-februar-marec 1970, p. 88.

<sup>37</sup> Brejc: *OHO*, p. 21.

<sup>38</sup> Brejc: *Atelje 69*, p. 26.

<sup>39</sup> Brejc: *OHO*, p. 67.

še nekateri njeni člani in sodelavci posebej, tako Milenko Matanović, David Nez ter Nuša in Srečo Dragan, od drugih pa le Zmago Jeraj, idejni vodja »mariborskega kroga«. Stroga selekcija je vključila le avtorje, ki so si že pridobili družbeni in poklicni status umetnikov, ki pa so fotografijo izbrali kot sredstvo izražanja, enakovredno vsem drugim likovnim tehnikam, ter so v njej videli možnost razširitve repertoarja sredstev za uresničitev umetniške formulacije. Odločilno je bilo merilo idejnosti. Prednost so imeli projekti, ki so poudarjali konceptualne in odklanjali morfološke lastnosti izraznega jezika, jasno je bila izražena težnja po približanju teh podob dogajanjem v sodobni umetnosti, hkrati pa so bila izložena vsa tista prizadevanja, ki so temeljila na raziskavi fotografije kot sredstva in fotografije kot slike (predstave). Smo torej na področju »fotografije kot dela umetnika«, pri čemer konceptualni pristop preglašuje vprašanje dejanskega avtorstva podob.<sup>40</sup>

Razstava NF 2 je razprla široko področje tovrstne ustvarjalnosti, predstavljene ideje, katerih raznolikost je težko obvladljiva, pa je vednarle moč grobo opredeliti na tiste, kjer gre avtorjem za izrazito subjektivna sporočila, torej za uveljavljanje t.i. »osebnih mitologij«, in na druga, kjer je moč opaziti izrazito težnjo po objektivizaciji in razosebljeni konstataciji. Oba pristopa pa sta uporabljala specifične sintaktične vzorce, tako sekvence, serije, multiplikacije in druge vrste skupnih postavitev podob, sočasno in enakovredno uporabo fotografije ter besedila in podobno.<sup>41</sup>

Tako se zaporedje podob *Medialna oblika med očetom in sinom* Milenka Matanovića iz leta 1974 (sl. 84) neposredno nanaša na avtorja samega, avtobiografsko spekulacijo pa razlagajo tako fotografije, verjetno vzete iz družinskega albuma, kot tudi spremljajoči tekst. Gledalca o pomenu postavitve seznanjata dva vzporedna informacijska medija, slikovni del pa je hkrati brezbrizno odpravil tudi vprašanje avtorstva fotografije.

Bolj objektivizirana in neosebna je kalejdoskopska pomnožitev podobe v realizaciji Davida Neza. Lirični motiv, multipliciran in formatiran v trikotnik, izgubi ves morebitni čustveni naboj in prvotno slikovitost ter se spremeni v homogeno mrežasto strukturo, podobno kristalu. S tem pridobi drugotni vizualni učinek, ki ga skoraj ni mogoče več povezati z osnovnim elementom-zidakom podobe.

V okviru obče umetnostne klime začetka sedemdesetih let je bila leta 1970 kot skupina z neoekspressionističnimi tendencami ustanovljena Grupa Junij. Sprva so jo sestavljali Harald Draušbaher, Stane Jagodič, Milomir Jevtić, Viktor Gojkovič in Enver Kaljanac, vsi diplomanti ljubljanske Akademije za likovno umetnost, postopoma pa se je odpirala tudi novim članom in na svoje vsakoletne razstave vabila številne goste iz tujine. Od leta 1972 se je

<sup>40</sup> Ješa Denegri: Fotografija kot umetniško delo, *NF 2: Fotografija kao umjetnost/Fotografija kot umetnost/Photography as Art*, Centar za fotografiju, film i tv, Zagreb; Muzeji savremene umetnosti, Beograd; Razstavni salon Rotovž, Maribor 1976, pp. 6 ss. [r. k.].

<sup>41</sup> Op.cit., (pp. 8–9).

izrazni obseg skupine nenehno širil, poleg konceptualizma so znova aktualizirali dadaizem in nadrealizem, hkrati pa so člani začeli raziskovati tudi izrazne možnosti fotografije, lepljenke, asemblaža in posegov v prostor. Pri fotografskih projektih jim je pomagal fotograf Marjan Pal.<sup>42</sup>

S fotografijo sta se ukvarjala predvsem Stane Jagodič in kasneje Enver Kaljanac. Oba lahko uvrstimo v širšo skupino likovnih umetnikov, ki so si kot izrazno sredstvo izbrali fotografijo, čeprav je predvsem Jagodič segal tudi po številnih drugih medijih. Jagodičev obširen in raznolik fotografski opus so zaznamovala predvsem nenehna želja po eksperimentiranju, izrazitejša je tudi težnja po obnovitvi forme ter hkrati po oživitvi vsebine slike, rezultati pa izrazno nihajo med skrajnostmi, kot so absurd, humornost, formalizem in simbolna humanistično ali politično angažirana pripoved (sl. 85). Avtor je pri delu pogosto uporabljal različne tehnike in prijeme, kot so fotomontaža, fotokolaž in sekvenca. Jagodičev vsekakor najpomembnejši prispevek je bila razširitev vsebinskega repertoarja fotografije, ki so jo prinesli s posebej za snemanje prirejeni ambienti in druge postavitve.

Kaljančeve iluzionistično-plastične multiplikacije (sl. 86), pridobljene pri igri z zrcalom in (ali) v kolažnem postopku, so kljub nekaterim erotičnim popartističnim konotacijam še bližje formi kot edini vsebini podobe. Na poseben način pa je problematiziral tudi institut perspektive kot temeljnega pripomočka za branje fotografije.

Podatek, da je tako z Jagodičem kot s Kaljancem pri realizaciji projektov sodeloval profesionalni fotograf<sup>43</sup>, najjasneje razkriva naravo te produkcije. Pomen same izvedbe se je v celotnem procesu vse bolj minimaliziral, v nasprotju s tradicionalnim pojmovanjem fotografije kot obrti pa se je krepila vloga ustvarjalca-režiserja in njegove miselne obdelave ideje.

## FOTOGRAFIJA FOTOGRAFOV

### Mariborski krog

Ločitev na fotografijo umetnikov in fotografijo fotografov je v prostoru tedanje SFRJ najbolj radikalno vzpostavila razstava Nova fotografija 2 leta 1976, Ješa Denegri pa je to v že citiranem uvodnem besedilu tudi utemeljil.<sup>44</sup>

Meje seveda nikakor niso bile jasno določljive, kriterij socialnega in poklicnega statusa, ki ga je med drugim izpostavil Denegri, pa je bil pomemben predvsem kot kazalec neke posebne izobrazbe ustvarjalca, malo ali nič pa ni

<sup>42</sup> Lev Menaše: Grupa Junij 1970–1985, *Mednarodna likovna zbirka Junij/International Art Collection Junij, Prva predstavitev/First presentation*, Likovno razstavišče Rihard Jakopič, Ljubljana 1985, pp. 166 ss. [r. k.].

<sup>43</sup> Matija Murko, Nova Fotografija prvič, *Sinteza*, 1974, št. 30, 31, 32, p. 21.

<sup>44</sup> Ješa Denegri, Fotografija kot umetniško delo, *NF 2: Fotografija kao umjetnost/Fotografija kot umetnost/Photography as Art*, Centar za fotografiju, film i tv, Zagreb; Muzej savremene umetnosti, Beograd; Razstavni salon Rotovž, Maribor 1976, (p. 6) [r. k.].

povedal o formalni in vsebinski zasnovi fotografije same. Nekateri avtorji so obe področji tudi povezovali, tako denimo Zmago Jeraj, katerega vzporedno ustvarjanje na področju treh medijev – fotografije, grafike in slikarstva – se je ob spoštovanju specifične govornice posameznega medija časovno, motivno in izrazno dopolnjevalo.<sup>45</sup>

Kakor je Jeraj v tem pogledu vezna oseba, je prek njega kot idejnega vodje in glasnika tudi »mariborski krog« za slovenski prostor pomenil svojevrsten prevodnik, ki je nekatera nova, bolj zavezujoča načela umetniškega ustvarjanja posredoval na področje fotografije. Fotografija skupine OHO je nastajala zunaj ožjih fotografskih krogov, mariborsko produkcijo pa je v marsičem določala prav reakcija na dogajanja znotraj njih, zato so imeli fotografi za novosti, ki so jih ponujali »krogovci«, tudi več posluha.

»Mariborski krog« se je oblikoval v okviru FKK Maribor. Orientacija »kroga« je razvidna iz njegove predzgodovine, ki jo je opredelil Jeraj sam. V temelje usmeritve skupine je vgradil najprej program »črne fotografije«, ki jo je uvedla njegova razstava v Koncertnem ateljeju v Ljubljani leta 1968, nato še novo senzibilnost za mestni in predmestni eksterier, ki jo je pokazal Ivan Dvoršak na skupni razstavi s Petrom Lešnikom v mariborskem Rotovžu leta 1969 ter razmišljanja o parcialnosti in dvom o posnemovalni sposobnosti fotografije, kar je bilo moč razbrati s podob Janka Jelnicarja na razstavi v Malem salonu Rotovža leta 1970.<sup>46</sup> Med starejše predhodnike je Jeraj vštél še Simona Tiha in Dragošo Modrinjaka, oba zavezana life-fotografiji.<sup>47</sup>

V jedru gibanja so bili torej od vsega začetka osmišljeni in lahko prepoznavni, vendar razmeroma avtonomni avtorski koncepti. Družila jih je potreba po konfrontaciji z vsaj dve desetletji vpeljanim, a neprevetrenim razstavnim sistemom republiške in zvezne fotoamaterske zveze ter njeni pretirani podpori idejno nereflektirani tako imenovani »umetniški fotografiji«, vzrajajoči na preživelih pozicijah subjektivne fotografije. Tako sta konceptualna rast in študiozen pristop, ki ju je kot akademsko izobražen likovnik spodbujal predvsem Jeraj, mariborskim avtorjem omogočala artikulacijo prepoznavnega avtorskega izraza, sistematičen neuspeh na raznih »salonih« pa pospešil njihovo popolno osamosvojitve. Sledil je avtonomen prodor v galerije in s tem v slovenski kulturni prostor sploh.

Kot nosilka tega dogajanja se je znotraj fotokluba postopoma izoblikovala skupina štirih avtorjev; poleg Jeraja, Dvoršaka in Jelnicarja se jim je pridružil še Hrvat Branko Jerneić.<sup>48</sup> Skupina se je ob podpori in sodelovanju nekaterih drugih članov kluba odločila za skupinsko razstavo, ki naj avtentično predstavi njihovo ustvarjalnost. Na njej je 13 fotografov pokazalo skup-

<sup>45</sup> Meta Gabršek-Prosenc, Zmago Jeraj – slikarstvo in fotografija, Monografska skica, *Sinteza*, št. 43, 44, 1978, p. 40 ss.

<sup>46</sup> Zmago Jeraj, Fotografija Mariborskega kroga, *Spot*, 1973, št. 2, p. 16.

<sup>47</sup> Zmago Jeraj, Novejša mariborska fotografija, *Sinteza*, 1970, št. 16, p. 61.

<sup>48</sup> V. V. (Vili Vuk ?), Predstavlja se mariborski krog, Nova umetniška fotografija, *Večer*, 12. februar 1971.



no 66 del, poleg naštetih štirih pa so razstavljali še Ivo Čerle, Stojan Kerbler, Peter Lešnik, Dragiša Modrinjak, Zora Plešnar, Marjan Stojko, Simon Tihec, Vinko Vedlin in Franjo Vršič.<sup>49</sup> Končni izbor so napravili Jeraj, Jelnikar in Jerneić, za oblikovanje razstave pa je poskrbel Dvoršak.

Prireditev in hkrati inavguracija novega združenja je na področju fotografije predstavljala na nek način tisto, kar je v umetnosti pomenila skupina OHO. Ponudila je vrsto novih pogledov na medij, pritegnila nov, mlajši krog kritikov, ki so pojav spremljali, in pustila daljnosežne, četudi ne vedno neposredne, posledice v kasnejši produkciji.

V pogovoru, ki so ga krogovci organizirali ob razstavi in katerega prepis magnetograma je ohranjen,<sup>50</sup> so sodelovali tudi gostje iz fotoklubov Ljubljana, Nova Gorica in Zagreb ter predstavnik tedanje FZJ iz Beograda. Ob tej priložnosti se je razkrila marsikatera podrobnost, ki je bolje osvetlila samo prireditev in celoten fenomen »mariborskega kroga«. Avtorji so tudi ob sami napovedi razstave čutili potrebo pojasniti svoje postopke in so zato oblikovali več sporočil za javnost, ki so sežeto povzemala dejstva v zvezi z dogajanjem v »krogu«.

Razstava je nastajala približno leto dni.<sup>51</sup> Prvotna groba zasnova se je med pripravami izčiščevala ter narekovala ponovne preglede že znanih posnetkov, vplivala pa je tudi na sprotno produkcijo, iz katere se je nato postavitev dopolnjevala. Pri tem je prišlo do zanimivih pojavov kolektivizacije ustvarjalnega postopka, saj so nekateri avtorji, čeprav le izjamoma, celo privolili, da je bil v interesu večje enovitosti razstave spremenjen ali okrnjen njihov osebni fotografski izraz. Dogajalo se je tudi, da so avtorjev posnetek obdelali in kopirali drugi.<sup>52</sup> Tako zastavljeno vprašanje avtorstva je logično pripeljalo do odločitve, da ostanejo posamezne podobe za javnost anonimne. Razstava naj bi namreč kot celota lažje uveljavila nova ustvarjalna stališča.<sup>53</sup>

Ta so se začela, kot rečeno, oblikovati že leta 1968, ko je Jeraj kot edini iz kasnejšega »kroga«, ki je svoja (in »krogova«) ustvarjalna stališča sporočal tudi pisno, objavil svoje prve članke. Že tedaj se je zavzemal za ozaveščeno in spoštljivo ravnanje »s fizično ritmičnimi zakoni fotografije« ter odklanjal

<sup>49</sup> Dokumentacija iz arhiva Stojana Kerblerja, (rokopis v Arhitekturnem muzeju Ljubljana).

<sup>50</sup> (Več avtorjev): *Pogovor o fotografiji*, Salon Rotovž, Maribor 28.februar 1971, (od tod cit.: /Avtor/: *Pogovor ...*), pp. 1–24, (tipkopis iz arhiva Stojana Kerblerja v Arhitekturnem muzeju Ljubljana); sodelovali so: Zmago Jeraj, Slavko Tihec, Dragiša Modrinjak, Branko Jerneić in Vladimir Gajšek iz Maribora, Tone Stojko, Marjan Smerke in Oskar Dolenc iz Ljubljane, Milenko Pegan iz Nove Gorice, Djuro Griesbach, Vlado Solariček in Nino Vranić iz Zagreba, Stevan Ristić iz Beograda in še nekateri).

<sup>51</sup> Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 13.

<sup>52</sup> *Skupina mariborskih fotoamaterjev razstavlja svoje fotografije v salonu Rotovž v Mariboru pod naslovom FOTOGRAFIJA MARIBORSKEGA KROGA*, Maribor februar 1971, (p. 2), (spremni list k razstavi, tipk.).

<sup>53</sup> »*Fotografija mariborskega kroga*«, Maribor februar 1971, (vabilo).

naključni oziroma »intuicionistično empirični pristop«, kot ga je sam imenoval.<sup>54</sup> V že citiranem pogovoru pa so Jeraj in drugi »krogovci« izpostavljali tudi izrazno moč fotografije,<sup>55</sup> njen avtohtoni jezik in se zavzemali za uveljavitev skozi njo samo, torej brez posebnih tehničnih posegov ali morebitnih slikarskih vzorov.<sup>56</sup>

Svoj ustvarjalni *credo* so v svojih delih realizirali z nekaj specifičnimi prijemi. Belo in črno so vrednotili in ju smiselno uporabljali kot sredstvi maksimalne stilizacije, k črniži težeča gosta sivina preekspoziranih povečav pa je vseskozi uspešno podpirala osnovno tendenco, to je nepriljavno, »navadno«, »vsakdanjo« fotografijo, ki naj se ne izživlja z vizualnimi, motivnimi ali tehnološkimi učinki.

Osnova tega pristopa je bila sicer »čista fotografija«, ki pa naj ne bi zapisovala trenutka, temveč izražala neko intelektualno stanje,<sup>57</sup> ali kot se je nekje drugje lapidarno izrazil Jeraj: fotografija »mariborskega kroga« je sinteza fotogeniziranja banalne, celo infrabanalne motivike, posnete v maniri »čiste fotografije« in odsotnosti »odločilnega trenutka«.<sup>58</sup>

Pri tem se avtorji sicer niso izogibali navezav na mestni in primestni vsakdan, vendar pa so si prizadevali izraznost svojih podob tako potencirati, da bi primarno ne šlo več za vidno identifikacijo motiva, temveč za miselne povezave oziroma za »podaljšanje« miselnega procesa, izvirajočega in vračajočega se v dokumentarnost, kot je to opisal Aleksander Bassin.<sup>59</sup>

V zvezi z »mariborskim krogom« se je odprlo še več vprašanj, nekatera med njimi formalne, druga spet vsebinske narave. Med prvimi so za medij sam vsekakor pomembna tri, katerih rešitve so v različnih pomenskih izpeljavah odslej postale stalnice slovenske fotografske produkcije. Tako se je kot pomembna, docela zavestna komponenta uveljavilo obvezno obdelovanje zamisli v večjem številu podob.<sup>60</sup> Ta pristop je seveda dodobra izločil možnost naključne, nezavedne »najdbe« in je avtorjevo delo, rezultat skrbnega in predanega prizadevanja, definiral kot premišljeno in zavezujočo umetniško izjavo.

Že na prvi razstavi so bile fotografije tudi brez vsakršnih podnaslovov, kar moramo razumeti kot logično posledico poudarjanja prisotnosti samega medija in avtohtonosti njegovega jezika. To značilnost so nekateri, predvsem Zmago Jeraj in Ivan Dvoršak, ohranili tudi v kasnejših predstavitvah in objavah. Naslovi kot denimo »Fotografija« pri Jeraju ali pa *G 12-1* pri Dvor-

<sup>54</sup> Zmago Jeraj, *Trenutek (mariborske) fotografije*, *Dialogi*, 1968, št. 4, pp. 200–201.

<sup>55</sup> Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 1.

<sup>56</sup> Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 13.

<sup>57</sup> Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 3.

<sup>58</sup> Zmago Jeraj, *Ob fotografiji mariborskega kroga*, *Foto-kino revija*, 1972, št.3, p.15.

<sup>59</sup> Aleksander Bassin, *Fotografije mariborskega kroga*, *Naši razgledi*, 26. februar 1971, (od tod cit. Bassin, *Fotografije ...*).

<sup>60</sup> Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 8.

šaku služijo kot tavnološko napotilo ali kot industrijsko hladna identifikacijska oznaka, nikakor pa ne pomenijo verbalne omejitve, ekspesivnega pomagala ali celo podrobnega navodila za branje vizualnih sporočil. Celoten prenos sporočila je prepuščen le podobam samim.

Tretji pojav je bolj neposredno vezan na vizualni učinek podob. Gre za črn, naraven okvir posnetka, ki ga je v fotografijo uvedel Henri Cartier-Bresson kot opomin in dokaz, da gre za povečavo celotnega na negativu zajetega kadra. V »mariborskem krogu« so ga uporabljali iz dveh razlogov. Prvi ga je vpeljal Janko Jelnikar, vendar s popolnoma drugih izhodišč. Širok temen rob je imel skupaj s perforacijo in industrijskimi oznakami na filmu na njegovih posnetkih najprej nalogo ironizirati pričevalno moč običajne fotografske podobe, zasejati dvom o njeni pomebnosti in ji odrediti realne pristojnosti, ki se slej ko prej gibljejo v okvirih ne preveč zanesljive dokumentarne sledi. Druga raba pa je bila bolj formalnega značaja. Temna obroba je služila kot poudarek in hkrati prvi plan kadra, podobno kot okvir pri sliki.<sup>61</sup> Kaže, da je predvsem ta vidik črnega roba z dolgoletno rabo postal razmeroma pogosta manira v slovenski fotografiji, njegov prvotni posrednik pa je, tako kaže, prav »mariborski krog«.

V času razstave in dogajanj okrog nje so se pojavljali tudi posamezni poskusi obravnavanja mariborske fotografije v nekoliko širšem, psiho-socialnem in celo civilizacijskem kontekstu. Med vsemi je šel najdlje Branko Jerneić, ki je skušal racionalizirati depresivnost in pesimizem, ki so ga posamezniki tedaj, podobno kot danes, razbirali s podob. Jerneić razstavi nikakor ni odrekal stika z realnostjo, celo več, odkrito jo je označil kot abstrakt stvarnosti, rezultat kritične zavesti v trenutku, ko se je zavedala neustreznosti odgovorov, ki jih na življenjska vprašanja po ukinitvi religije ponujata znanost in tehnika. Sivina je zanj izraz temeljne deziluzije o človekovem mestu v svetu in kozmosu ter odsev soočanja posameznika z dehumaniziranim svetom, ki se je znašel v slepi ulici razvoja, čeprav ne brez znakov prihajajočega novega reda.<sup>62</sup>

Jerneićeva razmišljanja razkrivajo neko plast mariborske in dela druge slovenske fotografije, ki ni bila neposredno stvar likovno-teoretskega razmisleka, pač pa je na svoj poseben način, posredno in previdno ter podprta z novo ikonografijo povzela družbeno angažiranost medija iz šestdesetih let. V mariborskem primeru je šlo predvsem pri najkvalitetnejših delih za izraz specifične, na urbano okolje vezane ekološke senzibilnosti, ki jo danes verjetno prepoznavamo še jasneje kot okrog leta 1970. Predstavljajo namreč povsem suvereno in dovolj zgodnjo, čeprav še nekoliko razčustvovano vzporednico t.i. novi topografiji, kakor jo je v zavest fotografske publike prva skušala umestiti razstava *New Topographics* v George Eastmann House v Rochesteru, ZDA, leta 1975.<sup>62a</sup>

<sup>61</sup> Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 20.

<sup>62</sup> Branko Jerneić: *Pogovor ...*, p. 17–19.

<sup>62a</sup> Lewis Baltz: *American Photography in the 1970s*, v: Peter Turner (ur.): *American Photography 1945–1980*, New York 1985, p. 163.

Urbani vidik, ki je postal razpoznavni znak »krogove« fotografije, je bilo najprej mogoče videti na sklenjeni vrsti fotografij Ivana Dvoršaka. Pri primerjavi dokumentacije o mariborskem fenomenu in slikovnega gradiva z razstave se je namreč izkazalo, da je bil Jeraj sicer idejni vodja, da pa se je kot fotograf najprej izoblikoval prav Dvoršak. Pod njegovim vplivom so nastale tudi kasnejše Jerajeve krajine.

Dvoršakovi mestni in predmestni eksterieri so spregovorili v temačnem, v slovenski fotografiji še nevidnim jezikom. Kvadratne, sivočrne, otrple podobe, mnogokrat dodatno zaprte s širokim, dve tretjini slike zavzemajočim ploskovitim pasom tal (sl. 87), so prve realizirale vse idejne in formalne postavke, kasneje spoznane kot značilnosti »kroga«. Ugotovitve o izredni ektonomičnosti pri uporabi izraznih sredstev<sup>63</sup> se najbolj upravičeno nanašajo prav na Dvoršaka. Posnetki z elementi, kot so izbira popolnoma obrobnega, malodane neopaznega motiva, urbana tematika, izpraznjeno središče podob in redukcija tonskega spektra predvsem na temno sivo in črno ter iz tega izvirajoča zatrta in hkrati preteča ekspresivnost, dejansko pomenijo neposredno nasprotje estetizirane in motivno šablonizirane »umetniške« fotografije, postavljajo pa se tudi nasproti obrtno-tehniškim standardom, ki so večinoma podpirali preprosti realizem uporabne fotografije.

Naslednjo fazo svojih razmišljanj je Dvoršak predstavil na razstavi »Nova fotografija 1«, kjer je serijo različnih, vendar druga druga prilagojenih podob sestavil v enotno sivo fronto, ki je le izsek iz neskončnih ponavljanih serijske »opreme« urbanega okolja. Ekspresivnost je tu do kraja utišana, suha, neafektirana odslikava pustih mestnih predelov pa je te podobe še bolj približala omenjenim novim topografom.

Jeraj je sodeloval že pri premenah figuralike ob koncu šestdesetih let in jo je večinoma objavil, še preden ga je zastopala na »krogovi« razstavi. Te zgodnejše podobe so bolj zavezane človeški podobi in so zasnovane kontrastno, vsekakor pa so že napovedovale neko gluho, zloveščo puščobnost, tako značilno za Jerajeve pokrajine iz začetka in srede sedemdesetih let (sl. 88).

V primerjavi z Dvoršakom, s katerim vsekakor deli mnogo skupnih potez, so Jerajevi krajinski kadri manj vezani na konkreten prostor in čas. Popolnoma izpraznjeni in malone dvodimenzionalni ne dajejo nikakršnih topografskih, pa tudi ne drugih vsebinskih opornih točk ter učinkujejo kot nekakšna vakuumirana območja, ki pomenske naložbe pritegujejo prav s svojo nedoločenostjo. Kasnejše Jerajeve podobe s konca sedemdesetih let pa so postale medij za vse glasnejša ekološka sporočila.<sup>64</sup>

Nekoliko manj prisoten, pa zato nič manj samosvoj je opus Janka Jelničarja. Vgrajen v same temelje »mariborskega kroga« je posvečal največ po-

<sup>63</sup> Vlado Solariček: *Pogovor ...*, p. 20.

<sup>64</sup> Meta Gabršek-Prosenec, Pomen Mariborskega kroga v jugoslovanski fotografiji sedemdesetih let, *Sinteza-Ekran*, 1986, št. 73–74, (od tod cit.: Gabršek-Prosenec, Pomen mariborskega kroga), p. 67.

zornosti problematizaciji fotografije kot reprodukcijskega medija kakor tudi analizi dojemanja podobe kot celote.

Zajeta perforacija negativa pri povečevanju posnetka pri njem ni imela formalno-estetske funkcije, pač pa je dejavno podpirala dvom o mimetično kvaliteto fotografije kot bolj ali manj poljubnega izseka iz kompleksne stvarnosti. Jelnikarjev racionalni fotografski svet je sestavljen iz odlomkov (sl. 89) in zabrisov, podobe so redko zaokrožene in berljive brez zadržkov. Čeprav je večina podob figuralnih, je vsaka rekonstrukcija pripovedi nepotrebna, saj so zavestno formulirane kot antizgodbe, ki naj preusmerijo pozornost na pomembnejše medijske probleme. Gre za analizo osnovnih predpostavk fotografske podobe, s tem pa tudi za višji nivo ozaveščenosti pri njeni percepciji.

Po prvi predstavitvi, ki je v slovenskem prostoru tako po vsebinskih prispevkih kakor tudi po celovitosti zasnove pomenila precejšnjo novost, je nato razstava potovala še v novoustanovljeni Kabinet slovenske fotografije v Kranju, v koprsko galerijo Ložo, leta 1973 v Skopje kot spremljevalna prireditvev in diskusijska tema 5. pokalne razstave jugoslovanske fotografije<sup>65</sup> in leta 1974 v Mursko Soboto<sup>66</sup>. Nekateri avtorji, tako Dvoršak, Kerbler in Jeraj, pa so se predstavili tudi s samostojnimi razstavami. Pomembna je bila tudi vključitev Dvoršakove in Jerajeve fotografije v razstavo Mladi slovenski likovniki 1972, ki jo je za Galerijo sodobne umetnosti v Zagrebu zasnoval Aleksander Bassin, kakor tudi njuno sodelovanje na Novi fotografiji 1 leta 1973 po izboru Staneta Bernika<sup>67</sup> ter Jerajevo v selekciji Biljane Tomić na Novi fotografiji 2 leta 1976<sup>68</sup>.

Skupno nastopanje se je ohranilo še nekako do leta 1974, ko so se zadnjikrat predstavili skupaj, čeprav tedaj nista razstavljala Jelnikar in Kerbler. Iz Jerajevega besedila ob tej razstavi pa razberemo, da se skupina razpira in da je vse bolj heterogena.<sup>69</sup>

Razlike med avtorji so bile vedno prisotne in priznane.<sup>70</sup> Vzrokov za prekinitev skupnega nastopanja zato ne moremo iskati samo v njih, temveč tudi v dejstvu, da so si posamezni ustvarjalci s skupnim delom in nastopi pridobili izkušnje, se dokončno izoblikovali in se začeli samostojno predstavljati. Faza kolektivizma je tako dokončno minila.

<sup>65</sup> Z(mago) J(eraj), Fotografije Mariborskega kroga, *Dialogi*, 1973, št.12, (od tod cit.: Jeraj, *Dialogi*, 1973), p. 830.

<sup>66</sup> *Fotografija Mariborskega kroga*, Mali salon, Razstavni salon Rotovž, Maribor 1974, (zgibanka).

<sup>67</sup> Jeraj, *Dialogi*, 1973, p. 830.

<sup>68</sup> Cf.: *NF 2: Fotografija kao umjetnost/Fotografija kot umetnost/Photography as Art*, Centar za fotografiju, film i tv, Zagreb; Muzej savremene umetnosti, Beograd; Razstavni salon Rotovž, Maribor 1976, (p. 27) [r. k.].

<sup>69</sup> Z(mago) Jeraj, (Uvodno besedilo), *Fotografija Mariborskega kroga*, Mali salon, Razstavni salon Rotovž, Maribor 1974, (zgibanka).

<sup>70</sup> Cf.: Jeraj: *Pogovor ...*, p. 3-4.



Prva razstava je privabila nekatere mlajše kritike, ki so nato redno spremljali delo »kroga« kakor tudi drugo kvalitetnejšo sprotno produkcijo.<sup>71</sup> Od vsega začetka je skupino s svojimi članki usmerjal in uveljavljal Jeraj sam, od »zunanjih« kritikov pa je temeljne prvine »mariborskega kroga« prvi predstavil Aleksander Bassin<sup>72</sup>, za njim Vladimir Gajšek<sup>73</sup> in Marko Aljančič<sup>74</sup>, v tekstih ob razstavi Nova Fotografija 1 pa sta o skupini poleg Bassina<sup>75</sup> pisala tudi Peter Krečič<sup>76</sup> in Matija Murko<sup>77</sup>. Kvaliteten in zgoščen pregled je po Kerblerjevi dokumentaciji podala leta 1986 Meta Gabršek-Prošenc. Posebno pomembna je njeno umestitev »kroga« v sodobna umetnostna gibanja, in to na tisto točko postkonceptualističnih iskanj, ki so idejnimi postavkami konceptualizma iskale novih vsebin.<sup>78</sup>

Končna ocena dejavnosti »kroga« ne more mimo sledov avantgardistične drže, ki jo zaznavamo v nekaterih njegovih postopkih. Vsekakor so bile razmere za to primerne. Napetosti, ki so nastajale med kvalitetno sprotno produkcijo in izostankom uradnega priznanja v »pristojskih« fotografskih okoljih, so bile očitno tako velike, da je preboj izolacije nujno zahteval združitev moči. Od tod nedvomno izvira za tedanje umetnostne razmere vznemirljivi kolektivizem. Prišlo je do blažje oblike notranje homogenizacija, ki jo je bilo navzven občutiti kot ekskluzivizem<sup>79</sup> in ki je nujno vodila do agresivnega negiranja obstoječih sistemov vrednotenja in predstavitve fotografije<sup>80</sup>. Značilno je bilo tudi zavzemanje za osvoboditev medija, ki naj neposredno izrazi avtorjev izpovedni naboj.<sup>81</sup>

Premišljena prodornost in spretnost pri nastopanju v medijih pa »mariborskemu krogu« nikoli nista narekovala skrajnosti. Zmernejše reformistične poteze nakazuje že dejstvo, da se je skupina oblikovala znotraj FKK Maribor, dodobra prevetrla vso njegovo dejavnost, vendar pa upoštevala obstoječi organizacijski okvir. Prilagodljivost in zmernost »krogovih« stališč na

<sup>71</sup> Stojan Kerbler, (Uvodno besedilo), *Razvojne poti slovenske fotografije (1945–1983)*, Cankarjev dom, Ljubljana 1984, (od tod cit.: Kerbler: *Razvojne poti ...*), (p. 15).

<sup>72</sup> Bassin: Fotografije ...

<sup>73</sup> Vladimir Gajšek, Anonimnost osebnosti: Razstava fotografij v mariborskem salonu Rotovž, *Večer*, XXVII, 2. marec 1971, p. 10.

<sup>74</sup> Marko Aljančič, Fotografija danega trenutka: Mariborski krog v kranjski mestni hiši, *Dnevnik*, XX, 16. september 1971, p. 5.

<sup>75</sup> Aleksander Bassin, Nova fotografija I, *Naši razgledi*, 11. januar 1974.

<sup>76</sup> Peter Krečič, Vidiki in usmeritve: Ob prvi razstavi Nove fotografija v mariborskem Rotovžu, *Delo*, 17.11.1973.

<sup>77</sup> Matija Murko, Nova Fotografija prvič, *Sinteza*, 1974, št. 30, 31, 32, p. 21.

<sup>78</sup> Meta Gabršek-Prošenc, Pomen Mariborskega kroga, p. 65.

<sup>79</sup> Marjan Smerke: *Pogovor ...*, p. 9–13.

<sup>80</sup> Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 9, 11.

<sup>81</sup> Branko Jerneić: *Pogovor ...*, p. 22.

eni, nedvomno pa tudi sprejemljivost okolja za to stopnjo novosti na drugi strani so omogočili skupini razmeroma hitro asimilacijo v razstavni sistem, s čimer so bile odpravljene napetosti, ki bi stopnjevale njihovo opozicijsko držo. Uspeh skupine gre vsekakor pripisovati tudi dejstvu, da so bila umetnostna stališča v slovenskem prostoru po nastopu OHOJA že dodobra relativizirana.

»Mariborski krog« je prenehal sklenjeno nastopati leta 1974, vključitev najpomembnejših avtorjev v pregled slovenske povojne likovne tvornosti leta 1978 pa je pomenila dokončno historizacijo skupine.

### Fotogrupa ŠOLT

Uspeh mariborske razstave je vsekakor pomenil spodbudo tudi za drugi najmočnejši slovenski klub Fotogrupo ŠOLT (FG ŠOLT),<sup>82</sup> ki so jo kot združenje razstavljalcev posameznih ljubljanskih študentskih fotoklubov ustanovili leta 1963 Oskar Dolenc, Miro Hojnik, Stojan Kerbler in Joco Žnidaršič.<sup>83</sup> V šestdesetih letih je tako nastala skupina amaterjev in profesionalcev, ki je dosegala izredne uspehe na preglednih razstavah amaterske fotografije v Sloveniji in tedanji SFRJ, nekateri avtorji pa so začeli tudi zgodaj samostojno razstavljalati, med prvimi denimo Tone Stojko že leta 1970.<sup>84</sup>

Skupina je leto dni po pojavu »mariborskega kroga« priredila v ljubljanskem razstavišču Arkade svojo razstavo, kjer so se predstavili Oskar Dolenc, Janez Korošič, Milan Orožen-Adamič, Tihomir Pinter, Janez Pukšič, Marjan Smerke, Tone Stojko, Jendo Štoviček, Sonja Zalar, Joco Žnidaršič in še nekateri.<sup>85</sup> Janez Dobeic, ki je tedaj iskal skupne značilnosti ŠOLTOVE fotografije, je pisal o tehnično dognanih podobah, ki ne govorijo več neposredno o stvarnosti, temveč so izraz avtorjeve osebnosti. Hkrati je v poudarjeni zrnatosti podob, ki ji je pripisal največjo zaslugo za uspeh šoltovcev, zaznal še nevideno izpeljavo tradicionalnih vrednot slovenske fotografije, vendar jo je interpretiral v povsem drugačnem kontekstu. Opazil je namreč, da veliko zrno na fotografijah ukinja nekdanje bogastvo tonskega stopnjevanja kakor tudi ostrino risbe. Tako je nova tehnika omogočila tudi drugačno estetsko ekonomiko, to je izražanje le v večjih likovnih znamenjih, medtem ko so se detajli močno izgubljali.<sup>86</sup>

Drugi elementi, Dobeic jih je imenoval netehniške, so pravzaprav izvirali iz analize posebnega vizualnega učinka. Šlo je za preraščanje fotografije v

<sup>82</sup> FG ŠOLT = Fotogrupa Študentske organizacije Ljudske tehnike.

<sup>83</sup> Stojan Kerbler, *Kronologija, 150 let fotografije na Slovenskem, 1945–1990*, Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana 1990, p. 178 [r. k.].

<sup>84</sup> Tihomir Pinter, *Traženje novih puteva*, (intervju s Tonetom Stojkom), *Foto-kino revija*, XXXIII, oktober 1980, št. 10, p. 12.

<sup>85</sup> Bogdan Pogačnik, *Slike pod arkadami*, *Delo*, XIV, 24. februar 1972, p. 6.

<sup>86</sup> Janez Dobeic, *Premiki v slovenski fotografiji: Z razstave ŠOLT 1972*, *Delo*, XIV, 4. marec 1972, p. 24.

avtonomen, od predmeta neodvisen objekt s svojo lastno stvarnostjo. Tako so šoltovci večinoma obšli dokumentarnost in angažiranost. Stvarnost jim je bila le gradivo za realizacijo predkoncipirane likovne matrice, rezultat pa je bila površinska netransparentna fotografija brez drugega, pomenskega plana, ki je za doseg izrazitih estetskih učinkov uporabljala razmeroma ozek tematski instrumentarij.<sup>87</sup>

Od skupnih lastnosti je bila omenjena tudi podedovana romantično-meditativna dimenzija, za katero pa je Aleksander Bassin ugotovil, da so jo mladi avtorji uspeli ustvarjalno asimilirati in preinterpretirati.<sup>88</sup> Opazna je bila tudi pogostna miselna in stilna koncentracija na posamezne izbrane teme,<sup>89</sup> torej izražanje v sklenjeni vrsti podob, ki so podpirale druga drugo in učinkovale kot bolj ali manj enovita celota.

Izrazita zrnatost posnetkov, ki je bila najbolj viden formalni razpoznavni znak celotne razstave,<sup>90</sup> je bila, tako kaže, v celotnem prostoru tedanje SFRJ že zelo aktualna. Znani beograjski fotograf in fotografski zgodovinar Branibor Debeljković je tako že januarja 1972 v *Foto-kino reviji* ta pojav s precej kritičnosti analiziral. Izhajal je iz trditve, da sta ostrina in detajl najvažnejši lastnosti fotografije, oba elementa pa sta bila na zrnatem posnetku prizadeta. Čeprav je citiral Andreasa Feiningerja, ki je opozoril na ekspresivni potencial zrna, pa se je zavzel le za funkcionalno rabo tega pojava, številne druge poskuse pa ocenil kot uničevanje fotografskega videza slike. Prav tako je obsodil fotografe, da nezanimivim posnetkom stvarnosti skušajo dodati element, ki bi jim podelil status visokega umetniškega izdelka.<sup>91</sup>

Debeljkovičeva interpretacija se danes seveda zdi kaj nespodbudna. Predpostavke o »fotografski fotografiji« se namreč kažejo kot preveč okorele, da bi mogle nov pojav ustrezno umestiti v kontekst tedanje sodobne likovne umetnosti. Zdaj te podobe vsekakor razumemo kot svojevrstne glasnike medijeve samostojnosti, z lahkoto pa beremo tudi tedaj povsem aktualna opozorila na materialne osnove same fotografije. Obrtno sicer kakovostno izdelane, v fakturi pa zrnate podobe so polemizirale s tedaj uveljavljenimi standardi profesionalne fotografije ter hkrati omejevale vpliv vsebinske plasti oziroma mimetičnega potenciala medija.

Kljub navedenim združevalnim prvinam, ki v marsičem spominjajo na ustvarjalne koncepte »mariborskega kroga«, pa so kritiki le morali ugotoviti, da pri šoltovcih do podrejanja individualnih hotenj skupinskemu nastopu ni

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Aleksander Bassin, Pukšič, Stojko, Štoviček in nova ljubljanska šola, *Mladina*, 11. julij 1972, p. 32.

<sup>89</sup> Aleksander Bassin, Fotogrupa ŠOLT iz Ljubljane v galeriji v Mestni hiši od 28. julija do 24. avgusta, *Gorenjski glas*, XXV, 5. avgust 1972, p. 8.

<sup>90</sup> Kerbler: *Razvojne poti ...*, (p. 14).

<sup>91</sup> Branibor Debeljković, Zrno i neostrina kao kreativni elementi, *Foto-kino revija*, XXV, januar 1972, št. 1, pp. 12–13.

prišlo.<sup>92</sup> ŠOLT je bil kot prostor pretoka informacij, izmenjave izkušenj, razstavne dejavnosti in raznih drugih skupnih akcij od vsega začetka predvsem ugodno okolje za razvoj in začetno uveljavitev močnih avtorskih osebnosti, ki so prispevale pomemben delež ne samo na področju izraznih možnosti, temveč kasneje tudi pri profesionalizaciji in trženju fotografije.<sup>93</sup>

Analiza tedanje klubske in njej bližje produkcije nesporno kaže pluralizem posameznih osebnih pristopov, ki jih družijo modernistični razmislek o naravi in zakonitostih medija. Srečujemo se z deli, ki se na različne načine odklanjajo od dokumentarizma šestdesetih let. Znotraj reportažnega pristopa je prišlo do marginalizacije vsebine. Fotografije nenadoma niso več ponujale podatkov, zanimivih za širok krog gledalcev, pač pa so detajli nenavadnih izsekov iz okolja vabili k aktivnemu osmišljanju njihovega pomena in nato k analizi vsebin tega osmišljanja.

Drugi močan tok tedanje šoltovske produkcije je prav tako zavezan problematizaciji vsebinskega nivoja podob, le da kaže v nasprotno smer. Šlo je za prizadevanja za popolno izpraznjenje njihove povednosti, za negacijo *trompe-l'oeilskih* učinkov in za izničenje prostorske dimenzije. Podobe so, tako reducirane, postale likovno razgibane površine brez pomenske plasti. Njihova edina vsebina je bila formalistična igra vizualnih elementov, ki tvorijo osnovo samega medija. V igro je kot interpretativni mehanizem stvarnosti spet stopil esteticizem.

Redkejši, zato pa nič manj pomembni so bili primeri posrednega vpliva fotografije, ki je spremljala različne konceptualistične prakse, kakor tudi raziskav materialne osnove fotografske podobe same.

V generaciji šoltovcev, rojenih v štiridesetih letih, se je najprej in najmočneje uveljavil Tone Stojko. Začel je z občasnimi objavami fotografij in foto-reportaž v *Tribuni* in *Tovarišu*, v začetku leta 1971 je postal stalni sodelavec, proti koncu leta pa urednik fotografije pri *Mladini*. Mnogo zaslug, da je revija v slovenskem prostoru počasi prevzela primat na področju ilustriranega tiska in postala eno glavnih žarišč kvalitetne fotografije, gre prav njemu.

Vzporedno s tem delom pa so nastajali obširni cikli life-fotografij, posnetkov plesa, glasbenih prireditev in gledaliških predstav, portretnih študij in aktov v gibanju. Njegov obširen in kulturni javnosti razmeroma dobro znan opus je določalo ne glede na tematiko, ki si jo je izbral, predvsem gibko razmerje med fotoreporterskim odnosom, katerega osnova je budno, a rezervirano spremljanje dogajanja, in željo po določanju okvirov temu dogajanju oziroma pri udejstvovanju v njem.

Če izvzamemo nekatere cikle, kjer je avtorju šlo za lov za pomenljivimi izseki življenja, katerih podobe pa so za poročevalsko fotografijo vsebinsko

<sup>92</sup> Marko Aljančič, V korak s časom: Ob razstavi Foto-grupe ŠOLT v Kranju, *Dnevnik*, XXI, 4. avgust 1972, p. 5.

<sup>93</sup> Brane Kovič, Za fotografijo, v: *150 let fotografije na Slovenskem, 1945–1990*, Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana 1990, (od tod cit.: Kovič, Za fotografijo), p. 14 [r. k.].

preveč obrobne in zasebne, po pristopu pa vsekakor pomenijo podaljšek njegovega reporterskega poklica, vse druge povezuje predvsem Stojkova nagnjenost do fotografiranja sekundarne, že režirane stvarnosti. To se na Stojkovih fotografijah kaže od samega začetka, tak je bil njegov delež na razstavi FG ŠOLT leta 1972 in taka je večina vsega njegovega dela, ki ga je v kvalitetnih izborih objavljala v fotografskih knjigah od leta 1978 dalje. Izčrpen prikaz svojega opusa med leti 1971–1979 je ponudil v knjigi *Okus po prahu*, ki je izšla leta 1980.

Najbolje je Stojkov pristop formuliral Peter Krečič, ko je v zvezi z njegovimi gledališkimi posnetki zapisal, »... da je njegov gledališki cikel temeljno konceptualno ogrodje, ki daje oporo drugim, predvsem tistim, ki jih je sam 'insceniral', medtem ko je številne druge, zajemajoče snov denimo iz sveta rockovske glasbe ipd., gledal podobno kot gledališke predstave.«<sup>94</sup>

Na plesnih prireditvah, na koncertih ali v gledališču je bil vsakokrat soočен z do neke mere že izdelanim, na zakonitostih posameznega medija preračunanim scenskim učinkom in s tem primoran k svojevrstni delitvi avtorstva s protagonisti in režiserji predstav. V marsikaterem projektu pa je bil fotograf sam tako režiser in scenograf kakor tudi snemalec, čeprav je do objekta večinoma obdržal neavtokratsko držo. Tako vsaj lahko interpretiramo njegov fotoreporterski odnos, podprt z dosledno uporabo širokokotnega objekta, ki je njegovim sekvencam in serijam v primerjavi s trdnim scenarijem kakega happeninga dajal svežino naključja in nevezanosti. Znotraj dogovorjenih okvirov je modelkam – njegov interes je namreč zavezan skoraj izključno ženskemu aktu in figuri nasploh – pustil prosto gibanje, ki ga je določala le notranja nuja, fotografov delež pa je pojmoval kot interpretacijo te interpretacije. Mediju je bilo tako omogočeno, da je v nerazmljivem sodelovanju s fotografom in skladu s svojo naravo k podobi prispeval kar največ, avtor pa si je seveda pridržal pravico do stroge selekcije posnetih zapisov.

Forma Stojkovih fotografij je pravzaprav dobesedna ponazoritev oziroma model te strategije. Znotraj strogega temnega okvira, ki varno razmeji podobe od okolja, hkrati pa priča o reportažnem odnosu do posnetka, se rade naselile megličaste, razsnovljene podobe–sledí, ki so le bežne glasnice svojega materialnega izvora. Tako minljive, naključne in lebdeče so se spremenile v mentalne, podobam duhovnega spomina primerljive tvorbe.<sup>95</sup>

Vpis avtorja se je od cikla do cikla do stopnji in načinu nekoliko spreminjal. Pri reportažnih posnetkih je bil vsekakor najmanjši in omejen le na večfazno izbiranje, druge skupine podob pa kažejo avtorja kot celostnega oblikovalca (*Dogodek na nekem travniku*, 1975). Tu in tam se je njegova prisotnost udejanila kot »gesta«, kot poteg kamere med snemanjem<sup>96</sup> (*Ptice*,

<sup>94</sup> Peter Krečič, Gledališki fotografski cikel Toneta Stojka, v: Tone Stojko: *Gledališka fotografija*, Ljubljana 1983, p. 2.

<sup>95</sup> Tomaž Breje, (Uvodno besedilo), v: Tone Stojko: *Okus po prahu/Ukus prašine/Taste of Dust*, Ljubljana 1980, (p. 5).

<sup>96</sup> Ibid.



1975), najvišjo stopnjo kontrole pa je dosegel v ciklu *Okus po prahu* (1977) (sl. 90), kjer ga ni več zanimalo naključje in so si avtorjeve ekspresivne težnje stvarnost že docela podredile.

Tudi narava erotičnega elementa, osnovnega gibala velike večine posnetkov, se je od zgodnejših do poznih sedemdesetih let spreminjala v lahko prepoznavni smeri. Prve podobe je močna estetizacija prevedla v sledi nekega notranjega iskanja izgubljene Arkadije, v kasnejših podobah pa gre za ekstremno sekularizacijo golega telesa<sup>97</sup>, za dotik emocionalnega dna in za depresivna spoznanja o totalni materialnosti eksistence.

Jendo Štoviček je precej časa delal kot fotoreporter, najprej kot sodelavec *Mladine*<sup>98</sup> in nato *Jane*, vendar se, če ga primerjamo s Stojkom, poročevalski pristop njegovih najboljših podob, nastalih v prvi polovici sedemdesetih let, ni dotaknil. Od leta 1968 član FG ŠOLT se je, naveličan »lova na motive«, kmalu zavestno odločil za tisti vidik režirane fotografije, ki mu je omogočil osebni izraz in ki je tudi gledalca intenzivneje usmerjal v introspekcijo.<sup>99</sup> Za skrbno pripravljene študijske posnetke, nastale ob kar najtemeljitejši kontroli vseh elementov slike, bi sicer ne mogli reči, da so nekomunikativni, vsekakor pa v njih zaznavamo neko »notranjo« komponento, ki jasno odseva avtorjevo izjavo, da življenje, ki ga slika, projecira skozi sebe.<sup>100</sup>

Tudi Štoviček je pri tem kot medij največkrat uporabljal ženski akt (sl. 91) in žensko figuro, ki je mnogokrat nastopila v aluzivnih žanrskih scenah, nekatere podobe pa so že nakazovale prehod med režirano izrazno in modno fotografijo. Slednji se je Štoviček ob drugih zvrsteh uporabne fotografije začel poklicno posvečati po letu 1976.<sup>101</sup>

Razpet med naročeno, največkrat reportažno fotografijo, in svojim razumevanjem »umetniškosti«, je videl rešitev prav v delu za modne revije, kjer gre sicer v omejenem obsegu, pa vendarle za skrben študijski pristop. Kot profesionalni fotograf je v tem, torej v ustvarjanju »ene« fotografije, videl odpravo neizogibne zagate ljudi, ki so izhajali iz medija kot izraznega sredstva, pristali pa v neurejenih tržnih in promocijskih razmerah celo za uporabno, kaj šele za ambicioznejšo avtorsko fotografijo.

Med vsemi iz FG ŠOLT je reporterski pristop najmočneje ohranjen na posnetkih Janeza Pukšiča, vendar je stvarnost tudi tu predstavljena z na moč bizarnimi segmenti (sl. 92). Soočeni smo z nekim marginalnim dogajanjem, katerega nepomebnost ne more vrniti truda, vloženega v določanje kraja, časa in smisla. Rekonstrukcija enoznačne »resnične« ali režirane zgodbe se iz-

<sup>97</sup> Op.cit., (p. 6).

<sup>98</sup> Mate Dolenc, Fotografije skritih misli, (pogovor z Jendom Štovičkom), *Mladina*, 12. junij 1973, p. 26.

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Maja Konvalinka, Foto: Jendo Štoviček, (pogovor), *Jana*, 26. januar 1983, p. 12.

kaže kot nesmiselna. Pomembna je predvsem fotografova akcija, oziroma fotografiranje, torej delovanje, ostalo opravi mehanika sama. Vsakršna nadaljnja orientacija je stvar gledalca.

V seriji *Snapshots* so Pukšičeve fotografije pridobile nove, v pomenskem smislu še radikalnejše prvine. Bressonovski okvir, razširjen prav do zunanje- ga roba perforacije na filmu, ki tako še bolj podpira dokumentarnost posnetkov, je pravzaprav parodija samega sebe: zelo dobro namreč dokumentira skoraj-prazen nič. Ekspresivno izpraznjenje je popolno, saj se »vsebina« nanaša na nesmiseln performance v istem prostoru, v katerem bodo ti posnetki razstavljeni. Gre torej za svojevrstno tautologijo, ki je tudi edini pravi smisel tega projekta.

Milan Pajk se je v primerjavi z drugimi že omenjenimi šoltovci začel na področju fotografije uveljavljati razmeroma pozno, šele okrog leta 1974,<sup>102</sup> prvič pa se je samostojno predstavil leta 1975.<sup>103</sup> Hiter, a skrbno načrtovan vzpon je leta 1981 kronala nagrada Prešernovega sklada za fotografijo,<sup>104</sup> kako leto kasneje pa se je zaključilo tudi najpomembnejše obdobje Pajkovega ustvarjanja. Kasneje je začel delati predvsem na področju komercialne fotografije, kjer je ne povsem brez težav<sup>105</sup> poskušal avtorski rokopis kreativno vključiti v oblikovalske naloge<sup>106</sup>.

Med letoma 1976–78 je vodil galerijo Focus, ob Fotogaleriji Koper prvi specializirani razstveni prostor za fotografijo v Sloveniji, ki so jo ustanovili FG ŠOLT, OO ŠOLT in FORUM iz Ljubljane.<sup>107</sup> V treh letih delovanja se je v njej zvrstilo trideset domačih in tujih avtorjev,<sup>108</sup> med njimi Branko Lenart (Avstrija), Friedl Bondy (Anglija–Avstrija), Seiichi Furuya (Japonska–Avstrija), Franco Fontana (Italija), Christian Vogt (Švica), Heribert Burkert (Nemčija) in drugi.

Zgodnejše fotografije, kjer je Pajk močneje upošteval izrazni potencial medija, so kmalu zamenjali bolj racionalno zasnovani obširni projekti, vedno pa je šlo za bolj ali manj sklenjeno zaporedje podob. Sprva so bile le-te med seboj povezane sekvenčno, kar je kritika zaznala kot znamenje prehajanja konceptualistične izkušnje v formalno učinkovit izdelek,<sup>109</sup> kasneje pa kot

<sup>102</sup> Cf. Tone Stojko, čutenje Milana Pajka, *Mladina*, 28. november 1974, pp. 8–9.

<sup>103</sup> Milan Pajk: *Photo by Milan Pajk*, Arkade Ljubljana 1979, (p. 4.), [r. k.].

<sup>104</sup> Nagrade Prešernovega sklada: Fotograf Milan Pajk za razstavo fotografij v razstavišču Arkade v Ljubljani, *Delo*, 7. februar 1981, p. 5.

<sup>105</sup> Brane Kovič, Tomaž Brejc, Jože Dolmark, Fotografija kot mentalna diverzija: Razgovor s fotografom Milanom Pajkom, letošnjim nagrajencem Prešernovega sklada 1981, *Ekran*, 1981, št. 8–9, (od tod cit.: Razgovor ..., 1981), p. 22.

<sup>106</sup> Kovič, Za fotografijo, p. 15.

<sup>107</sup> –, Fotogalerija pod cesto, *Delo*, 8. januar 1976.

<sup>108</sup> Janez Zadnikar, Milan Pajk, (pogovor), *Teleks*, 19. marec 1981, p. 12.

<sup>109</sup> Peter Krečič, Šest razstav fotografij, (mdr. Milan Pajk v galeriji Focus), *Naši razgledi*, 23. april 1976, p. 218.

zaokrožena skupina variant, ki podpirajo začetno avtorjevo idejo; ta se vedno dotika bistvenih vprašanj medija.

Vzporedno s fotografijami so se vrstili tudi članki in intervjuji, ki jih je Pajk objavljaval v Mladini in Ekranu. Z njimi je pojasnjeval in branil svoja stališča, kar je bil tedaj v slovenski fotografiji razmeroma redek pojav. Poleg Jeraja in morda Pinterja bi namreč tedaj komajda še našli fotografa, ki bi svoje delo tudi teoretično utemeljeval in razmišljanja tudi objavljajal.

Prvi stik s Pajkovimi podobami razkrije tisti čas najpogosteje uporabljen interpretativni mehanizem, to je estetizacijo. Vendar pa je to le površinski nivo. Skrajno izčiščeni kadri se sicer prilegajo tedanjim šoltovskim merilom dobre fotografije, gledalčev razmislek, ki ga usmerjajo tudi avtorjevi teksti, pa zadene tudi na nove probleme in v slovenskem prostoru še nevidene rešitve.

Osnovna preokupacija Pajkovega zrelega opusa je vsekakor stvarnost. »Umetnost ni ustvarjanje lepih stvari, ni loščenje resnice. Problem umetnosti je problem definicije stvarnosti,« je zapisal leta 1976, hkrati pa pristavil, da posnetki njegove izkušnje sveta niso za nikogar obvezujoči.<sup>110</sup> Pregled njegovega dela pokaže, da avtorja vse bolj zanima realnost medija, osebni izraz pa blede do popolne izpraznjenosti. Nekateri posnetki so podvrženi radikalni preureditvi, ki temelji na zavesti o fragmentarnosti in iz tega izhajajoči avtonomizaciji fotografskega posnetka,<sup>111</sup> posebej pa privlačijo barvni nizi *Tiger Balm Park, Bangkok* (sl. 93) in *TV*, ki jih je prvič pokazal na veliki razstavi v ljubljanskih Arkadah leta 1979.

Gre za cibachromne povečave barvnih diapozitivov, ki so večinoma nastali na potovanjih v letih 1977–78. Posnetki nekega singapurskega zabaviščnega parka pomenijo predvsem šokantno soočenje s »stvarnostjo«, katere konteksta ne poznamo. Prvotno avtorjevo popartovsko navdušenje se je osamosvojilo v podobe, ki so za gledalca popolna enigma, nesmisel pa povečuje še dejstvo, da so protagonisti nekakšne kičaste mavčne figure, tudi same iztrgane iz večjih pripovednih celot. Sofistično pojasnilo dobimo kar v nekem kasnejšem avtorjevem intervjuju: »Fotograf ničesar ne slika, kar ne bi bilo res; drugo vprašanje pa je, na kakšen način je res.«<sup>112</sup>

Vsi posnetki z ulic Bangkoka vsebujejo neko zgoščino, ki šele prav zaostri branje podob. Gre za odslikavanje sugestivne moči reklamnih panojev, ki so s svojo pisanostjo najlepši del sivega mestnega vsakdana. Najpomembnejša točka fotografije je torej ploskovit artefakt, katerega estetika seveda sledi zakonitostim svojega medija; na tem fragmentu podobe se torej stvarnost pojavlja že kot drugostopenjska reprodukcija.

<sup>110</sup> Milan Pajk, O fotografiji, *Foto-kino revija*, 1976, št. 3–4, p. 11; (podoben, a nekoliko manj prečiščen tekst Razmišljanje v besedi in sliki, *Mladina*, 29. januar 1976, št. 4, pp. 12–13.

<sup>111</sup> Op.cit., p. 10.

<sup>112</sup> Razgovor ..., 1981, p. 22.

Pri obeh naštetih nizih je bila iluzija tretje dimenzije še ohranjena. V ciklu *TV* pa se je avtor odpovedal tudi temu določilu realnosti. Interier televizijskega studia s številnimi izvori umetnih luči in slik je tokrat služil kot model za odslikavo novega, docela virtualnega »prostora«, ki ga določajo le svetlobne sledi. Vsebina se je povsem izgubila, ostala je le fotografija kot fotografija, t.j. svetlobna risba.

Spoznanja o dvodimenzionalni naravi fotografij ter hkrati zavest o materialnih osnovah medija se zrcalijo v barvnih kserografijah iz leta 1981, ki ustvarjajo vtis grafično-oblikovalskega izdelka. Za »model« je tokrat služila značilna ameriška popveduta, tudi tu pa gre za namige na virtualnost ne samo podob, temveč tudi (urbane) stvarnosti same.

Pajk je kmalu spoznal omejene možnosti za promocijo medija kakor tudi informacijsko zaprtost slovenskega prostora in je večkrat opozarjal na nujnost ohranitve stikov s sodobno fotografijo po svetu. Za to si je prizadeval tudi kot vodja galerije Focus.<sup>113</sup> Že tedaj je veljal za dobro informiranega avtorja. Pazljivo spremljanje dogajanj na tujem – v sedemdesetih letih je bil denimo večkrat na fotografskem festivalu v Arlesu – je vsekakor vplivalo tudi na njegovo delo. Prej kot v neposrednem vplivu pozne umetniške konceptualne prakse moramo zato izvor zgodnejših ustvarjalnih impulzov iskati v sodobni ameriški fotografski produkciji, tako v njenem eksperimentalnem delu (Duane Michals, Les Krims) kot v tradiciji »direktne« fotografije (Ralph Gibson).

Pajk je izrazito zanimanje za urbani prostor izražal predvsem na posnetkih s potovanj v tujino. Bogata barvna lestvica sodobnega velemesta in eksotičnih pejsažev mu je nudila impulz, ki ga v domačem okolju ni zaznaval.<sup>114</sup> Te podobe zato danes beremo kot svojevrstne dokumente o begu pred fotografsko izčrpano stvarnostjo kakor tudi kot dokaze o ekspanzivni, ekstrovertirani naravi avtorjevega fotografskega koncepta. Iz posnetkov je izvzeta vsakršna čustvena prvina, saj je avtor raje izpostavljal površinskost, tej pa dodal še racionalno jedro, ki nudi snov za razprave o (ne)moči fotografije pri reprodukciji vidne stvarnosti.

Pri spremljanju dogajanj po svetu in med bivanjem v tujini, predvsem v ZDA, je Pajk naletel na nekatere novejšje fotografske tehnike mnogo prej, preden smo se z njimi srečali v slovenskem prostoru. Med prvimi, vsekakor pa prvi v takem obsegu, je pri nas v razstavno fotografijo uvedel cibachromni postopek, barvni kseroks in polaroid, nesporne pa so tudi njegove zasluge pri oblikovanju strožjih kriterijev v profesionalni fotografiji, grafičnem oblikovanju in tiskarskih izdelkih.<sup>115</sup>

Esteticizem kot stalnica slovenske klubske fotografije je ob koncu šestdesetih let, ko je figuralika izgubljala primat, znova dvignil na površje obliko

<sup>113</sup> Milan Pajk, Ukinjanje razlik.: Fotografija: Tip 75 Fribourg, *Mladina*, 24. julij 1975, p. 18.

<sup>114</sup> Razgovor ..., 1981, p. 20.

<sup>115</sup> Kovič, Za fotografijo, p. 14.

kot edino »vsebino« podobe. V načelu je šlo za oživitev in radikalizacijo abstrakističnih prizadevanj iz druge polovice petdesetih let. Tedaj je vlogo motivne opore igrala predvsem ruralna krajina, avtorji pa so pri izdelavi podob uporabljali tudi različne manipulativne parafotografske tehnike. Sedemdeseta leta so se tem postopkom pod vplivom purističnega vala, ki je ob koncu šestdesetih let zajel tudi druge veje likovne umetnosti, večinoma odrekla. Močno je vplivala tudi sodobna ameriška fotografija, ki se je opirala na fotoreportažo in topografske projekte iz 19. stoletja. Posnetki so bili vedno iztrgani iz stvarnosti, le da jih je, povsem marginalne, posebno kadriranje dodatno atomiziralo. Reistični urbani in industrijski detajli pa tokrat niso bili nekakšni neonovostvarnovski glasniki samih sebe. Zavest o dvodimenzionalnosti podobe je potisnila v stran plasticizem, pomensko in inventarno minimalizirani posnetki pa so se spremenili v razgibane površine, ki so našle opravičilo le v napetostih med zajetimi likovnimi elementi.

Najpomembnejši predstavniki formalističnega toka so bili Tihomir Pinter, Dragan Arrigler in Marjan Smerke, vsi člani FG ŠOLT.

Ko se je Tihomir Pinter leta 1970 vključil v FG ŠOLT, je njegovo dotdanje delo že vsebovalo izdelan koncept, ki je avtorja vodil tudi v pozneje. Istega leta je namreč v beograjskem Salonu fotografije razstavil vrsto podob detajlov, ki jim je že tedaj posvečal največ pozornosti.<sup>116</sup>

Posnetki, tematsko navezani predvsem na materialnost in oblikovne čare kovine, so v začetku še iskali kritje v nekaterih asociativnih prvinah,<sup>117</sup> kasneje pa so se popolnoma osamosvojili in nastopili kot avtonomni dvodimenzionalni likovni organizmi (sl. 94). Razvoj v tej smeri je razumljiv, saj so že poročila z njegovih prvih razstav ugotavljala navezanost na pionirje abstraktnega slikarstva,<sup>118</sup> povezave s sodobno likovno umetnostjo pa so potrdile tudi avtorjeve izjave<sup>119</sup> in izjave njegovih likovnih sodobnikov samih.<sup>120</sup> Od fotografskih imen svetovnega slovesa se kot možna Pinterjeva vzora omenjata Aaron Siskind in Ralph Gibson.<sup>121</sup> Znano je, da se je predvsem Siskind veliko družil s slikarji, predstavniki abstraktnega ekspresionizma.<sup>122</sup>

<sup>116</sup> Ivan Đorđević, Izložba Tihomira Pintera, *Foto-kino revija*, julij-avgust 1970, št. 7-8, (od tod cit.: Đorđević, Izložba ...), p. 212.

<sup>117</sup> -: Naš gost Tihomir Pinter, *Mladina*, 10. avgust 1971, (od tod cit.: Naš gost ...), p. 16.

<sup>118</sup> Đorđević, Izložba ...

<sup>119</sup> Branko Sosič, Umetniki v fotografovih očeh: Pogovor s Tihomirjem Pinterjem ob njegovi razstavi v Moderni galeriji, *Delo*, XXXII, 28. februar 1990, p. 10.

<sup>120</sup> Andrej Jemec, (Uvodno besedilo), v: Tihomir Pinter: *Fotografije: Pregledna razstava*, Moderna galerija, Ljubljana 1990, p. 6, [r. k.].

<sup>121</sup> Milan Pajk, Fotografija estetskega ali estetika fotografije?, *Mladina*, 16. december 1976, št. 46, (od tod cit.: Pajk, Fotografija estetskega ...), p. 18.

<sup>122</sup> Colin Osman, *Photography sure of itself (1930-50)*, v: Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (ur.): *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*, Cambridge 1987, p. 176.



Pinterjev opus kaže homogenost, ki je v slovenski produkciji razmeroma redka. Izbrani segment likovnega dojemanja sveta je do popolnosti brusil vsa sedemdeseta leta. Študioznega pristopa pa ne odsevajo le njegovi posnetki. Avtor se je problema sredi sedemdesetih let lotil tudi teoretično in je v daljšem članku v *Foto-kino reviji* z izborno razgledanostjo analiziral svoje poglede na fotografijo ter jih umestil v zgodovinski kontekst.<sup>123</sup>

Razpredmetenje fotografije, ki ga je navajal kot enega temeljnih principov svoje usmeritve, je opazal v vseh umetnostnih vejah, pri čemer se je v svojem razmišljanju posebej opiral na literaturo, glasbo in likovno umetnost. Predvsem je domiselna primerjava med fotografijo detajla in tistim delom moderne književnosti, ki je uporabljala besede le kot zvočno gradivo in ne več kot nosilce pomenov. S podobnimi težavami kot beseda v literaturi, kjer smisel zastira njeno zvočnost, naj bi se srečevala tudi fotografija, kadar skuša gledalca opozarjati nase le z likovnimi kvalitetai. Vsekakor pa naj bi igra likovnih elementov, kot so linija, ploskev in njena struktura, kontrast ter tonško stopnjevanje, dodobra potisnila v stran gledalčevo potrebo po razpoznavanju predmeta. Prisotnost objekta v kadru naj bi bila sicer neizogibna, vendar naj bo z različnimi postopki, med katerimi je najpomembnejše kadriranje, kar najbolj reducirana.<sup>124</sup>

Vendar naj to ne bi bil osnovni motiv usmeritve, ki jo je predstavljal Pinter. Njegovo globalno ustvarjalno strategijo je najbolje izrazila trditev, da njegova fotografija »... ne prikriva obstoja predmetov, se ne bori za njihovo absolutno neprepoznavnost in sploh ne želi prikazovati niti sveta, kakršen je, niti drugačnega od tega«. <sup>125</sup> Formulacijo je mogoče razumeti samo v eni smeri. Gre za načelno razglasitev fotografije za avtonomen, v Pinterjevem primeru estetski objekt brez kakršnih koli drugih sopomenov, za pristanek na tisti likovno-teoretični ravni, ki je skupna vsem podobam ne glede na likovno zvrst in vsebino.

Milan Pajk je v tehtnem članku opazil Pinterjev trden ustvarjalni koncept, prav tako je občudoval vztrajno delo in izbrušenost nepreglednega števila variacij na isto temo, ki so iz tega izšle, nekoliko skeptičen pa je bil do močne estetske komponente kakor tudi do popolne ideološke izpraznjenosti podob. Zato se je morda upravičeno spraševal o smiselnosti takih prizadevanj,<sup>126</sup> čeprav je mogoče najti tudi pozitivnejšo interpretacijo.

Tako tehnološka kot kompozicijska perfekcija Pinterjevih del sta namreč nedvomno rezultat izredno marljivega, sistematičnega dela v temnici, dolgotrajnega tehtanja izreza, osvetlitve in drugih parametrov podobe. Očitno je, da je avtor težišče pomena od vsebine prenesel na samo izdelavo povečave, da je

<sup>123</sup> Tihomir Pinter, Detajl u fotografiji: Likovne vrijednosti fotografije, *Foto-kino revija*, april 1975, št. 3–4, pp. 7–13.

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> Op.cit., p. 8.

<sup>126</sup> Pajk, Fotografija estetskega ..., p. 18.

najbolj intimno bistvo tega opusa minuciozno laboratorijsko delo, kjer je mogoče karseda učinkovito nadzorovati vse okoliščine nastajanja podobe in kjer v pretanjenem uglaševanju, ki daje največ zadovoljstva, nastaja končni izdelek. Gre za nekakšno pol kontemplativno pol razumsko »rokodelstvo«, za proces, ki bi ga, potem ko je bil trdno zavarovan s predpostavko o nujnosti estetske ureditve sveta, vsakršna čustveno poudarjena vsebina samo motila. To trditev dopolnjuje tudi avtorjeva izjava iz leta 1971: »Včasih sem fotografiral ljudi, toda zdi se mi, da se človeku težko približam. Rad imam objekte, ki jih lahko več časa študiram in se pripravljam na snemanje«. <sup>127</sup> Pinterjeve podobe so torej primarno nastajale za avtorja samega, šele nato za morebitnega gledalca.

Dragan Arrigler se je FG ŠOLT pridružil leta 1974<sup>128</sup> in po približno dveh letih razvil dovolj profiliran osebni pristop. Odslej ga prepoznavamo po do skrajnosti nadzorovanih urbanih arhitekturnih detajlih in notranjščinah ter svojevrstnih tihožitjih, nekateri posnetki pa so tudi ekološko izostreni. Kljub navidezni motivni nevtralnosti sevajo Arriglerjevi kadri neko hladno ekspresivnost, ki so jo upravičeno primerjali z izrazom »mariborskega kroga«, <sup>129</sup> čeprav ima v Arriglerjevih posnetkih esteticizem mnogo večji delež. Kader običajno zareže v stvarnost tako, da se videz celote izniči in plani zblížajo, detajli pa vendarle niso tako neznatni, da bi v njih ne prepoznali anonimnih lokacij vsakdanjega okolja (sl. 95). Gre za proces abstrahiranja, ki je, da bi podobe ohranile minimalen »spomin« na svoj izvor in s tem delček povednosti, v pravem trenutku zastal. Tako so fotografije lahko postale nosilke nekega zelo posrednega sporočila o odtujenosti urbanega okolja. Diktat ortogonalnih oblik in aseptična estetika sodobne arhitekture sta namreč odslkana kot avtonomna pojava, ki ne preneseta človeške figure. Videz zapuščenosti le še krepijo posamezni sledovi uporabe teh nenaseljenih in tudi pomensko povsem izsesanih, plitkih prostorov.

Formalno sorodne, v izrazu pa bistveno drugačne so podobe interierjev, pravzaprav stvari v interierjih. Oživljeni z nenavadnim vpadom svetlobe se ponujajo kot majhna doživetja-razsvetljenja, kar jih do neke mere približa novostvarnostnim dosežkom, čeprav je pri Arriglerjevih tihožitjih empirični, čisti retinalni moment mnogo bolj izrazit. Fotograf je sprva na vznemirljivo osvetljene predmete nedvomno naletel po naključju, kasneje pa jih je začel postavljati tudi sam. Izjemna senzibilnost zanje mu je pozneje tudi omogočila, da je prav s pomočjo tihožitja dosegel cilj, ki si ga je zastavil na začetku svoje profesionalne poti. Uspelo mu je namreč združiti svoj ustvarjalni potencial ter poenotiti oblikovna in izrazna merila, ne glede na to, ali je šlo za razstavno ali za uporabno, t.j. naročeno fotografijo. <sup>130</sup>

<sup>127</sup> Naš gost ...

<sup>128</sup> -: Srečanja druge vrste, *Media Marketing*, januar-februar 1984, p. 11.

<sup>129</sup> Matija Murko, *Fotografova zamisel arhitekture, Sinteza*, št. 43, 44, 1978, p. 46.

<sup>130</sup> Cf. Milan Pajk, Sekunde, ki ostanejo: Zlata ptica revije »m« za fotografijo – Dragan Arrigler, (pogovor), *Mladina*, 23. september 1976, št. 34, p. 19.

Pinterjevi in Arriglerjevi posnetki kljub skrajni redukciji še omogočajo vsaj minimalno identifikacijo stvarnosti, laserogrami Marjana Smerketa, ki predstavljajo najpomembnejši del njegovega fotografskega opusa, pa v tem pogledu ne nudijo nobene opore več. Sklenjena vrsta nenavadnih barvnih podob (sl. 96), ki so, kar zadeva tehnik, tudi v primerjavi s svetom nastale zelo zgodaj, prve že leta 1968,<sup>131</sup> omogočajo razmislek v več smereh.

Tako je zanje težko trditi, da predstavljajo kakršenkoli predmet v običajnem pomenu te besede. Podobe so nastale v laboratorijskih razmerah kot posledica interference laserskih žarkov, potem ko ti zadenejo na kos prosojne snovi.<sup>132</sup> Končne slike človekovemu očesu brez zaslona niso dostopne. O »stvarnosti« teh posnetkov sicer ni mogoče dvomiti, nimajo pa nič skupnega z običajno podobo sveta. Vprašljive postanejo vse predstave o fotografskem prostoru, perspektivi in času, nenavadna izguba objekta in s tem skoraj povsem odpravljene možnosti za njegovo razpoznavanje pa nas vodijo predvsem do samih materialnih temeljev fotografije. V igri so optični in fotokemični procesi, ki omogočajo realizacijo podob, v žarkastih in trepetajočih opnah pa morda najdemo tudi nenavadno ponazoritev »snovnosti« svetlobe.

Njihov drugi pol temelji na izrednem estetskem in nekoliko prikritem, pa tudi manj pomembnem asociacijskem potencialu. Pri analizi vizualnih učinkov seveda naletimo na temeljna vprašanja tako človekove percepcije in koncepcije kakor tudi estetike same. Avtorjev ustvarjalni delež se na prvi pogled sicer kaže kot skupek tehničnih in prezentacijskih inovacij, umetnostno najpomembnejša faza pa je nedvomno bila prepoznavanje estetskega potenciala teh megličastih tvorb ter njihova selekcija in prezentacija.<sup>133</sup> Iz strogo znanstvenega okolja jih je v svet umetnosti pravzaprav prenesla šele avtorjeva odločitev, da jih kot estetska dejstva postavi v galerijo. Tu pa se je že navezal na tradicijo likovne avantgarde, ki je programatično porabljala tehnične in tehnološke dosežke za lastno, novo umetnostno zgradbo.<sup>134</sup>

Smerke je svoje laserograme prvič razstavljal leta 1971.<sup>135</sup> Tako je že na samem začetku povzel in radikaliziral koncept formalistične in estetsko poudarjene fotografije, ki je v sedemdesetih letih doživela nekatere v slovenskem prostoru še nevidene izpeljave, implicitni »materializem« laserogramov pa je moč interpretirati tudi kot fotografsko analogijo analitičnega slikarstva.

<sup>131</sup> Sandi Sitar, Na stičišču znanosti in umetnosti: Ob razstavi Smerke – Spacal – Tihec, *Življenje in tehnika*, junij 1979, (od tod cit.: Sitar, Na stičišču znanosti...), p. 22.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Peter Krečič, Smerketovi laserogrami, *Delo*, 17. februar 1982.

<sup>135</sup> Sitar, Na stičišču znanosti ...), p. 22.

## SKLEP

Razstava Nova fotografija 3, ki je bila odprta decembra 1979 v Zagrebu, v Mariboru pa julija 1980 in naj bi po svojem osnovnem konceptu prinesla vpogled v novejšo jugoslovansko produkcijo, je našla slovensko fotografijo v nekoliko nenavadnem stanju. Tomaž Brejc, eden od selektorjev slovenskega dela, ga je opredelil kot puritanski esteticizem, ki se zrcali v urejeni kompoziciji, odsevu urejenosti mentalnih predstav, izrazno pa kot nasledek protestantske zadržanosti, ki si nikoli ne dovoli ekscesov. Opažal je tudi perfekcijo v izdelavi, problematično potezo pa je videl v obravnavani snovi, ki se je s svojo obrobnostjo skušala rešiti tradicijo tako imenovane umetniške fotografije.<sup>136</sup>

Podobe, izbrane med deli članov FG ŠOLT, so ponujale tudi mračne interpretacije. Brejc jih je videl kot osebne vizije, ki odsevajo »...s krčeno, vase zbito eksistenco, ki na zunaj sploh ne utriplje več ...«, šlo naj bi »... za psihotično presnovo percepcije, zapažanj, ki so sedaj skrita in sublimirana v estetski red, višjo vizualno kategorijo, ki iz podob osamljenosti, otopelosti, strahu in melanholije ustvarja likovne kompozicije ...«. Ta fotografija se mu je kazala kot koprena, kot »... zaslon ki zamegljuje, zakriva brutalno realno izkušnjo bivanja in jo – iz umetniških razlogov – nobilitira nad golo analogijo, podobnost s konkretnim svetom pojavov, ki jih odslikuje.« Hkrati je v procesu registracije pojavnega sveta opazil tudi nekakšno maniro in jo interpretiral kot znak koristne, ustvarjalne krize, »... ki bo sedanjo urejenost vizij pretresla, ki bo posegla globlje v zavarovanost fotografije s podobo realnosti, ki bo načela jedro teh analogij in obenem dosegla nov, zavezujoči eksistenčni učinek fotografovega dela<sup>137</sup>«.

Kriza, ki jo je zaznal T. Brejc, pa ni bila samo stvar ustvarjalne sfere. Estetizirane, mizantropske, afiguralne, reistične in na sodobno oblikovalsko tehnologijo navezane podobe niso bile najprimernejše za soočanje z napetimi razmerami, v katere so bili ujeti vsi sloji družbe in ki so v začetku devetdesetih let eskalirale v vojaški spopad. Avtarhičen in v formalistično smer že precej deformiran lokalni dialekt poznomodernističnega jezika ni bil sposoben verodostojno izraziti velikih premikov v družbi in vseh njenih javnostih in kulturah.

Zaporedja bleščečih, tehnično izbrušenih posnetkov, tako značilnih za šoltovsko produkcijo sedemdesetih let, je seveda mogoče razumeti tudi kot bolj ali manj zavestne »obvezne vaje« nekaterih najvidnejših avtorjev v skupini, s katerimi so si ob izostanku drugih možnosti za fotografsko izobrazbo nabirali potrebno znanje in si postopoma krčili pot med poklicne fotografe. Izkušnje z izrazno fotografijo, s katero je večina začela svojo ustvarjalno pot,

<sup>136</sup> Tomaž Brejc, Arhitektura, »atmosfera«, sence, eksistenca, v: *Nova fotografija 3*, CEFFT Galerija grada Zagreba, Zagreb 1979; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd 1980; Razstavni Salon Rotovž, Maribor 1980, s. p. [r. k.].

<sup>137</sup> Ibid.

so jih izučile, da se z njo ne bodo mogli uveljaviti, saj je bila muzejsko-galerijska podpora bistveno prešibka, ustreznega tržišča in promocijskih možnosti za tovrstno ustvarjalnost pa slovenskemu prostoru ni bilo mogoče vzpostaviti še vse do srede devetdesetih let.

Možnost za osebno uveljavitev in eksistenčni obstoj so torej nekateri najambicioznejši avtorji videli v sodelovanju z industrijo in grafičnimi oblikovalci, za kar pa je bila tehnološka brezhibnost prvi pogoj. V tej novi simbiozi pa ustvarjalne svobode niso več dušile materialne in promocijske težave, temeč odločujoča volja naročnikov. Tudi v tem smislu so se možnosti za izrazito izvirne, za ves medij pomembne dosežke zelo zmanjšale. Kreativna fotografija si je za uveljavitev morala poiskati druge poti in prostore.

To je v okvirih fenomena »ljubljske alternativne scene« predvsem v osemdesetih letih storila naslednja fotografska generacija.<sup>138</sup>

#### PHOTOGRAPHY AND ART, PHOTOGRAPHY AS ART: SLOVENE PHOTOGRAPHY IN THE SEVENTIES

Evolution of photography in the Slovenia was not quite as flourishing as in Western Europe and the United States, mostly owing to the particularity of the Slovene situation: beside the creativity leap the appropriate supporting infra-structure had to be established. Still, the path of photography in some of Slovene most creative authors is comparable to that of their colleagues in the West.

The first signs of awakening were several recurrent retrospective exhibitions, e.g. 'New Photography' held in Maribor (from 1973 on), the international photographic workshop in Koštabona (from 1972 on), the Biannual Exhibition of combined photography (from 1976 on) and the Triannual of Ajdovščina (from 1975 on). The critics' world saw the emergence of following experts: Aleksander Bassin, Stane Bernik, Meta Gabršek-Prošenc, Zmago Jeraj, Brane Kovič, Peter Krečič, Matija Murko, Milan Pajk and some others. Articles of relevance to the field were published in magazines of culture-related content (e.g. *Dialogi*, *Naši razgledi*, *Obrazi*, *Problemi*, *Snovanja*), art magazines (e.g. *Ekran*, *Sinteza*), political weekly publications (e.g. *Katedra*, *Mladina*, *Teleks*), as well as in the daily press (e.g. *Delo*, *Dnevnik*, *Gorenjski glas*, *Večer*). Since there were no specialized photographic periodicals published in Slovenia at that time, some articles appeared in the Belgrade-based magazine *Foto-kino* magazine or the *Spot* of Zagreb. Among editors who greatly contributed to the role and position of photography the following need to be mentioned: Stane Bernik (*Sinteza*), Tone Stojko (*Mladina*) and Joco Znidaršič (*Delo*).

The seventies were also the time when the first independent photogalleries emerged. In 1975 the Fotogalerija of Koper was open and a year later the Galerija Fokus of Ljubljana, which was the first attempt to keep up with the novelties in Europe. The emergence of the first specialized public photographic collections followed: in 1971 the Chamber of Photography was founded within the Museum of the Gorenjsko region in Kranj. Next year saw the foundation of the Museum of Architecture,

<sup>138</sup> Brane Kovič, (Spremenno besedilo), v: *NF 4: Fotografija osemdesetih: 1984.*, Foto galerija FKK »Branko Bajič«, Novi Sad; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd; Razstavnica salon Rotovž, Maribor; Galerija Koprivnica, Koprivnica; CEFFT Galerije grada Zagreba, Zagreb; 1984, s. p. [r. k.].



also specializing in photography, next to architecture, industrial and graphical design, of course. In 1980 the 'Grupa Junij' group launched the initiative to form the International Art Collection Junij, featuring a nice selection of photography from Slovenia and abroad, satirical drawings and graphics. Since 1996 the collection is in custody of the Ljubljana Museum of Architecture.

The first MA with a photographic topic (i.e. the history of the Slovene photography) was defended in 1974 by Mirko Kambič at the Faculty of Arts of Ljubljana. It is to Mirko Kambič and Stojan Kerbler that credit has to be given for the first retrospective exhibitions. Stojan Kerbler's private archives even used to fill the void in some central museums and galleries of Slovenia and has been in custody of the Ljubljana Museum of Architecture since 1994.

The big retrospective »Slovene Fine Arts from 1945 to 1978« finally put photography on par with the other branches of artistic expression.

The first Prešeren Award for achievements in the field of photography was given to Joco Žnidaršič in 1977. Later Prešeren Award winners among photographers are Stojan Kerbler (1979), Milan Pajk (1981) and Tone Stojko (1984).

Since 1978 the »Slovene Association of Photographers« has regularly organized the Photography Fair, also issuing a bulletin *Foto Antika*. The Fair thus laid the foundation of the photographic antiquities market in Slovenia.

The medium of photography received its most creative impulses from two not strictly divided sources. One was the OHO Group together with the 'Grupa Junij', representing the academic sphere of fine arts, while the other, more focused on photography, consisted of the »Maribor circle« formed around the »Foto klub Maribor«, and the »Fotogrupa ŠOLT«. The interaction of photography and art basically followed the international trends, vacillating between two extremes: one was the complete subjection of photography to art, reducing photography to a means of documentation; the other saw photography as an autonomous medium of artistic expression.

Among the members of the OHO it was Milenko Matanović and David Nez that shared the greatest interest in photography, accompanied by a number of photographers and film-cameramen like Naško Križnar, Miloš Švabič, Karpo Godina and some others; their work was concentrated on recording works of art containing either a perceptive, socially-committed message (e.g. *Triglav* of 1968) or an ecological/transcendental one. These works would have left no material traces of their existence, which is why their work was even more important. In the early seventies Matanović and Nez embarked on a number of projects in which photography played an important, sometimes even central role, for instance *Time-spatial Structure* and *In the Triangle* by Nez, or *Medial Shape between Father and Son* by Matanović.

In 1970 a group of painters and sculptors gathered to form the 'Grupa Junij', using past (dadaism, surrealism) and present (conceptualism) avantgarde as their guidelines, but also seeking to reach more people with their social impact. They mostly explored the potentials of photography, collage, assemblage and installation; Stane Jagodič and Enver Kaljanac are the two artists who mostly covered photography. Jagodič used the absurd and the humorous to express his cosmopolitan commitment, while Kaljanac studied the illusionist-plastical effect of mirrored multiplication, often with elements of popart. Marjan Pal, a professional photographer, worked with both of them.

Both examples, the OHO and the 'Grupa Junij', indicate the strengthening of the creator's role as the author of the concept, i.e. the director, while the significance of the materialization of a work of art was more and more left aside.

When we speak about the 'Maribor Circle', there are two authors who formed the initial creative nucleus: Ivan Dvoršak, whose works reflect a sophisticated minimalist sensitivity of the urban space, and Zmago Jeraj, who aside from being an author himself, also acted as the man behind the ideas, profile and image of the 'Circle'. Under the trademark of 'Black Photography' and marginal iconography at the ground-breaking exhibition in the Maribor Rotovž in 1971 they succeeded to combine the totally autonomous works of their club-mates into a relatively unified, recognizable and extremely powerful creative force, deliberately by-passing the then petrified institution of amateur 'artistic photography', which had for decades been active from the positions of the anecdotic genre, and - at its best - of the 'subjective photography'.

The avantgarde features of the circle can be seen in the collectivization of the creative process, anonymous joint presentations and the accompanying written elucidations having the character of a manifesto. In their writings and public appearances Jeraj, Branko Jerneić and others stood for respecting the physical laws of the medium, total lack of manipulation in the process and an expressively calmed, 'ordinary', i.e. visually unattractive photography, which should no longer depict the course of events, but turn to reflecting the intellectual state of authors in the urban environment in an age when people have only begun to understand the threat to the environment and the inability of science and technology to give all the right answers. Authors produced numerous images thus resolving the suspicion of recording 'chance finds' and creating a clearly defined point of view. Their exhibitions of untitled works stressed the autonomy of the visuality of the medium. In retrospect, today we find that the 'Maribor Circle' was an early, autonomous and still somewhat emotionally charged parallel to the so called 'new topography', first given its place in the history of photography by the 'New Topographics' Exhibition, held in the George Eastmann House in Rochester, USA, in 1975. The 'Maribor Circle' dissolved as a group in 1974.

The success of the 'Maribor Circle' motivated the authors of the Ljubljana-based Fotogrupa ŠOLT, with their first public appearance in 1972 in the Ljubljana gallery Arkade. As they were first of all a group of independent authors, their common treats were not as easily recognizable as those of the Maribor Circle, but some critics - Janez Dobeic being one of the most insightful - nonetheless spotted several common areas. The grainy copying technique became the trademark of the group, reducing the tonal abundance and detail. Today this particular feature is looked upon as a reminder of the basics of the medium as well as an act of disapproval with the standards of professional photography. Thus loosely defined the group still provided enough room for personal poetics and reflections.

Some authors (Tone Stojko, Jendo Štoviček, Janez Pukšič) chose to stick to figural themes and the related expressive material, while others (Tihomir Pintar, Dragan Arrigler, Marjan Smerke) turned to depicting simple artistic elements, by-passing documentarism and social commitment and preferring non-transparent, autonomous objects, where contents gives way to a cold play of simple shapes. One author, namely Milan Pajk, surpasses all his colleagues when it comes to urban sensibility.

During his many years as the editor of photography with the 'Mladina' magazine Tone Stojko undoubtedly greatly contributed to the fact that in the seventies the magazine became the meeting point of promising authors. Although based in the reporting style, his main topics were not those arousing wide interest, but entire series of shots covering alternative (sub-)cultural events, expressive dance sessions, rock concerts, theater productions or female nudes in motion. One must notice Stojko's inclination to the 'secondary' reality, i.e. the environment already transformed

into an artistic product/space by another medium (e.g. dance, music, theater). Even more important are several series in which Stojko appeared as the scriptwriter and the director. In 1980 the *Taste of Dust* was published, offering an exhaustive retrospective of Stojko's work in the seventies.

Dragan Arrigler used his refined feel of architectural detail in a more expressive way. His cold, geometrically arranged objects may seem a subjective, but nevertheless authentic record of the alienated, anomic urban space of the Slovene capital of the seventies.

In terms of abstracting photography greatest credit has to be given to Marjan Smerke. Access to laser technology made it possible for him to create a number of laserograms, i.e. traces of reflected laser beams on color prints. Using his innovative, even pioneering (in Europe) processes, he created numerous decorative objects with no reference to the material world, but which can in some cases still be ascribed some meaning. The images, representing a creative fusion of science and art, are close to the 'engineering' directions of historical avantgardes and at the same time a parallel to the modern neo-constructivist tendencies.

Turning to Milan Pajk, although the source of his images has always been the real world, the images themselves are no more intelligible. Pajk introduced context as the obligatory key for decoding the photographs, following his early post-conceptualist attempts, urban sensibility and pop-artistic tendencies; he also launched the awareness of a photograph as a surface painting. Also notable is his contribution in introducing new techniques (cibachrome, color xerox): due to his numerous worldwide links he has always been regarded as a knowledgeable author, also known for his regular photography-related articles.

In the early 80's the critics perceived a halt in the Slovene production. This was partly caused by the underdeveloped infrastructure in terms of museums/galleries and market, which led to its inability to absorb the most creative productions. Several promising authors consequently preferred to turn professionals, while the young generation was not quite ready to take over. The other important reason is the grave social crisis that the prevailing esthetic code could not critically cope with, being too concentrated on modernist puritanism and the ideology of alienation. It was not until the mid-eighties that the young generation succeeded in breaking through.