

NADJA GNAMUŠ<sup>1</sup>

## Medijska kultura in slovensko slikarstvo: oris izbranih praks po letu 1990

**Povzetek:** Devetdeseta leta dvajsetega stoletja so v slovenskem umetnostnem prostoru odmevala kot obdobje specifične umetniške tranzicije, ki je vpeljala nove kulturne in teoretične paradigme. V kontekstu slikarstva so se nasledki modernistične estetike in njenih samokritičnih in medijsko jasno zamejenih postavk umaknili sociološkim, kulturnim in institucionalnim umestitvam slike, slikarstvo pa se je spremenilo pod vplivom medijske kulture in tehnološkega okolja, ki je obvladovalo področje vizualnega. V konkurenci z vedno bolj avtomatizirano produkcijo podob so umetniki uporabljali različne strategije, s katerimi so se odzvali na preoblikovan status slike v digitaliziranem svetu, kar se je najvidneje izrazilo v vsebinskem prilaščanju in reciklažah medijske ikonofsere ter v različnih strategijah uporabe in interpretacije digitalnih slik. Ekran kot simbolna forma »digitalne družbe« je postal osišče paradigmatskih slikarskih sprememb. Vprašanja, kako podobe učinkujejo

---

<sup>1</sup> Dr. Nadja Gnamuš (nadjagnamus@gmail.com) se ukvarja s teoretičnim in kritičnim pisanjem s področja moderne in sodobne umetnosti. Je avtorica spremnih monografskih študij najvidnejših slovenskih umetnikov ter več znanstvenih razprav v domačih in tujih znanstvenih publikacijah, med njimi *The Palgrave Handbook of Image Studies* in *Umjetnost kao ideja*. Kurirala je več samostojnih in skupinskih razstav ter sodelovala v več strokovnih žirijah in komisijah. S predavanji in referati sodeluje na mednarodnih simpozijih in konferencah doma in v tujini. Zaposlena je kot profesorica za umetnostno zgodovino na Gimnaziji Jožeta Plečnika v Ljubljani. Od leta 2017 je zunanja sodelavka Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Leta 2010 je izšla njena znanstvena monografija *Slikovni modeli modernizma* (Studia Humanitatis, Ljubljana).

skozi druge medije in tehnološke nosilce ter kako nas ideološko in zaznavno zaznamujejo, sta postali pomembni tematiki slikarstva. Besedilo analizira, kako so umetnice in umetniki vstopali v nov intermedijski kontekst, ki ga zaznamuje prehajanje med različnimi mediji in tipi podob. Na eni strani so jih zanimali sociološki vidiki sodobnih tehnologij, njihovi kulturni učinki in ideološka vprašanja reprezentacije, na drugi so se usmerili na fenomenološke vidike tehnizirane izkušnje.

**Ključne besede:** digitalizacija, reciklaža, intermedijska izmenjava, medijska kultura, slikarstvo

## **Slovenian Painting and Media Culture: Selected Case Studies Since 1990s**

**Abstract:** In the Slovenian art space, the nineties were a period of specific artistic transition, characterized by the introduction of new cultural and theoretical paradigms. Since the demise of modernist aesthetics, it has been taken for granted that medium-specific innovation was succeeded by re-use and redefinition, autonomy and immanence of artistic form by appropriation and readymade, form by attitude and skill by deskilling. The text discusses the key painterly ideas, which evolved in Slovenian painting within this context. It outlines the specific geopolitical, historical and theoretical contexts, which define the position of Slovenian painting today and points to its major artistic and theoretical influences. The major paradigm shift in recent Slovenian painting was in great deal formulated around the screen as a symbolic form of "network-society" and the issue of how its mediated visuality and cultural imagery were reflected in painting. The focus is on various forms of influence that a screen exerts on the visual-sensory apparatus of painting, particularly regarding the ways in which painting constructs its representational space in relation to other image-mak-

ing techniques and media and its discursive framework. Painting has become a vehicle of inter-media exchange, exploring either the social context of technology, its social and cultural impacts, ideology and the politics of representation, intertwining of art, market and creative industry or is focused on a phenomenology of human-technology relationship.

**Keywords:** digitalization, cultural recycling, inter-media exchange, media culture, painting

## Umetniška tranzicija

Devetdeseta leta so v slovenskem umetnostnem prostoru odmevala kot obdobje umetniške tranzicije, ki je vpeljala nove konceptualne, kulturne in teoretične paradigme ter pod vplivom medijske kulture na novo definirala tudi estetsko in tematsko polje slikarstva. Na prelomu in v prvi polovici desetletja so razstave *Slike?*, *Do kod seže slika?*, *Izkušnja predmeta* in *De-Figure* premišljevale o razširjeni identiteti slike, ki se je nanašala tako na njene fizične značilnosti kot na razstavni kontekst in odnos do zunaj-slikovnega prostora.<sup>2</sup> Leta 1992 je Zmago Lenárdič v Mali galeriji postavil slikarsko instalacijo *Das Bild Braucht den Rollstuh*. Invalidski voziček v galeriji, ki se je zrcalil na stenskih objektih, je postal prisposoba za deprivilegiran položaj slikarstva v okolju novih tehnologij in za zaton modernistične samo-stojnosti slike, ki se je ontološko vedno bolj utemeljevala na zaledju diskurzivnih umestitev.

---

<sup>2</sup> Igor Zabel (2006, 135-136, 138) je opazal, da je v zgodnjih devetdesetih letih »širjenje mej slike, njeno prehajanje v nove fizične in družbene prostore in kontekste in njeno spreminjanje v polje, ki obsega razne, osebne in tehnološke postopke in podobe« bistveno transformiralo polje slikarstva. V kontekstu tehnološkega poseganja v identiteto slike so prelomne Kalaševe tehnološke razširitve slikarstva s pomočjo stroja za slikanje, kar je recimo Zabel v slovenskem prostoru označil za »enega najbolj radikalnih odgovorov o možnosti slike v postmedijskem in postkonceptualnem kontekstu«.

Umetnostni diskurz se je v devetdesetih letih oblikoval pod vplivom »kulturnega obrata«, ki ga po Fredricu Jamesonu opredeljujejo učinki množičnih medijev skupaj s kulturo reprodukcije, digitalizacije in apropiacije. Jamesonova teza o vsesplošni *ekstenziji* kulture se je udejanjila v zavzetju družbenega prostora z medijskimi, oglaševalskimi in ostalimi podobami popularne kulture. S tehnološko marginalizacijo je slika izgubila privilegirano mesto estetskega vživetja. Identitetna baza slikarstva je postala spremenljiva,<sup>3</sup> vsebinsko pa se je vedno bolj usmerjalo k diagnostiki kulture. Ta obrat je recimo reflektirala Lenárdičeva serija *Cultured*, ki je z uporabo simbolne reciklaže metaforično lego, ideologijo in teorijo (modernistične) slike premestila na horizont kulture, ki je postal izhodišče za interpretacijo umetniških del.

Odzivanje na sociološke, kulturološke in fenomenološke učinke digitalizacije je pomembno zaznamovalo ontološki status slike in njeno konceptualizacijo. Namesto epistemoloških problemov medija in formalnih invencij je slikarstvo uporabilo reciklažo, rekontekstualizacijo in reinterpretacijo, ki so v prvi plan postavile kontekst in zunanjo referenco. Enako kot druge umetniške prakse je sliko opredeljeval *kontekstualni imperativ*, kjer se pomen oblikuje v kontekstu, situaciji oziroma v odnosu do drugih informacij. Pri tem slikarstvo vključuje in reflektira lastno socialno in ekonomsko realnost, aktualne pogoje produkcije, razstavljanja in posredovanja slikarskih podob pa tudi svojo ideološko zgodovino. Kontekst je tako rekoč postal nova *tehnika* proizvajanja slik, ki ne vzpostavlja samo lastnega diskurzivnega prostora, temveč predpostavlja tudi recepcijo del.

---

<sup>3</sup> Rosalind Krauss (1999, 10) je npr. ideološko problematičnost medijske čistosti diagnosticirala že v »specifičnih objektih« Donalda Judda, ki so bili hibridi med kiparstvom in slikarstvom.

Slika 1: Zmago Lenardič, *Cultured* (po B. Newmanu, Untitled Etching #1, 1969), 2013, koterm, črnilo, emajl, zadruga, aluminij, železo, plexi, 51 x 71 x 10,5 cm



Eno izmed vplivnejših besedil o sodobnem slikarstvu v novem tisočletju, *Painting Beside Itself* Davida Joselita, govori o tem preobratu slike, ki fenomenološko in medijsko podlago zamenja za relacionalnost in se usmeri na kontekste, pogoje in okoliščine, ki določajo slikarstvo. Joselitova (2009, 125-134) teza, da slika ne nastaja znotraj, temveč poleg sebe, sodobno sliko umesti zunaj karantene avtonomije in imanence. V tehnološko razširjenem in ideološko transformiranem polju slikarstva je

medijsko specifično inovacijo nadomestila redefinicija in ponovna uporaba oz. reciklaža, avtonomijo in imanenco umetniške forme apropiacija in readymade, konceptualni pristop je izpodrinil retinalno prioriteto, avtentično umetniško izvedbo so zamenjali kopija, reprodukcija in mehanski postopki, formo politični odnos, umetniški objekt je postal umetniški projekt.

## **Novo slovensko slikarstvo**

Fenomen »novega slovenskega slikarstva« je bil v devetdesetih letih tesno povezan z vstopom v območje medijske kulture (t. i. *network society*), za katero je emblematičen ekran, ki je prevzel primat pri razširjanju ideoloških in estetskih učinkov. Televizijski, kinematografski in računalniški ekrani so ustvarili transparentni prostor iluzije in v odbleskih kibernetских podob postali nova simbolna forma zaznavanja sveta. Kadar »nobena resničnost ni resničnejša od svoje reprezentacije«, kakor je duha postmodernistične medijske stvarnosti opredelil Zygmunt Bauman (2010, 36), je medijska podoba virtualni nadomestek realne izkušnje, ki funkcioniira kot zaslon, prek katerega sprejemamo in reflektiramo resničnost. Slovensko slikarstvo devetdesetih je izpeljalo končno stopnjo integracije v vizualno kulturo in začelo odsliskavati vlogo množičnih medijev pri spreminjanju kulturnih, političnih in tehnoloških kontekstov. Še posebej je to postalo očitno pri vplivu digitalnih tehnologij, motivnem prilaščanju medijske ikonofere, kulture spletnih platform in računalniške estetike. Veliko umetnikov (Kalaš, Gorenc, Kariž, Vrabič, Štrukelj idr.) je znotraj slikarstva tematiziralo konverzijo enega medija v drugega in raziskovalo prehajanje podob med različnimi formati, pri čemer jih je na eni strani zanimala kvalitativna razlika med podobami in njihovimi znakovnimi sistemi, na drugi strani pa učinki medijske kulture na socialne prakse in zaznavo resničnosti.

Vsebina in estetika množičnih medijev sta s polnim zagonom vstopili v slovensko slikarstvo po sredi devetdesetih let, kar je sovpadlo s ponovnim in vsesplošno razširjenim interesom za nove tehnologije, digitalno in popularno kulturo tako v teoriji, umetniški praksi kot v akademski sferi, kjer so postajali zanimivi medijski študiji, vizualna kultura in arheologija medijev. Sašo Vrabič, predstavnik generacije t. i. medijskih slikarjev, ki je vstopila v umetnostno areno v drugi polovici devetdesetih let, svojo generacijo opisuje takole: »Rojeni smo v sedemdesetih letih, v socializmu, preživeli osemdeseta leta pred TV-ekrani in za ZX Spectrumi in drugimi računalniki z nekaj kilobitov spomina, ter tako pridobivali vizualne informacije, ki jih sedaj uresničujemo na več mogočih načinov in v mnogih medijih ...« (Gorupič 2011, 15)

Če se ozremo za mednarodnimi vzgibi, ki so vplivali na slikarski odmik od zasebnih svetov nove podobe in na opuščanje modernističnih vzorov, so ti raznoliki in stvar osebnih izbir, v veliki meri pa jih je mogoče povezovati z vplivom t. i. kapitalističnega realizma,<sup>4</sup> zlasti v povezavi z nemškim slikarstvom düsseldorfске akademije, predvsem z Gerhardom Richterjem, Sigmarjem Polkejem in Konradom Luegom. Med številnimi drugimi vzori je

---

<sup>4</sup> Za slovenski prostor kapitalistični realizem ni bil zanimiv samo zaradi novih slikarskih rešitev, ki izhajajo iz navezave na vsebine in tehnologije medijske kulture, temveč tudi zaradi specifičnih družbenopolitičnih razmer v blokovsko razdvojeni Nemčiji po letu 1961, v katerih je nastajal. Podoben sistemski razkol se je manifestiral z osamosvojitvijo Slovenije leta 1991, dve leti po padcu berlinskega zidu, s koncem socializma in s tranzicijo v neoliberalno tržno gospodarstvo. Če je v nemškem slikarstvu kapitalistični realizem vzniknil kot kritični odziv na uvoženo ameriško porabniško kulturo in medijsko indoktrinirano družbo, ki se je v ironičnih parafrazah konfrontirala z estetiko socialističnega realizma, se umetnost devetdesetih let odzove na medijsko in tehnološko kulturo skozi aktualen referenčni okvir, ki ga zaznamujejo pojmi informacijske družbe, digitalnega nomadstva in kognitivnega kapitalizma.

treba omeniti vsaj še Alberta Oehlena in zlasti Martina Kippenbergerja, ki je na mlade avtorje vplival s svobodnim združevanjem slogov in izraznih medijev ter s svojim anarhičnim odnosom do umetniškega kanona, pa tudi konceptualno umetnico Sherrie Levine in Heima Zoberniga, pozneje pa še slikarje t. i. leipziške šole. Navsezadnje kapitalistični realizem<sup>5</sup> ni bil samo fenomen, vezan na umetnost in kulturno industrijo, temveč tudi dejanska diagnoza današnje družbene situacije, ki jo je Mark Fisher (2009, 16) opisal kot »prevladujočo atmosfero, ki postavlja pogoje tako kulturni produkciji kot regulaciji dela in izobraževanja ter deluje kot nevidna meja, ki zavira mišljenje in delovanje«. Kapitalistični realizem je danes »naturaliziran« (ibid., 16-20) prav s pomočjo medijske podobe, ki uteleša imperativ trga in kapitalistično naseljevanje vsakdana, saj nas mobilizira kot ideološke subjekte in potencialne odjemalce. *Družba spektakla*, kakor jo je analiziral Guy Debord (1999 [1967]), je tesno povezana z (medijskimi) podobami in njihovo vlogo v porabniški družbi, v kateri je živa izkušnja nadomeščena z reprezentacijo oziroma posredovana s podobami, dejanskost življenja pa z videzom.

V slovenski teoretizaciji slike, zlasti v drugi polovici devetdesetih let, je odmevala teza avstrijskega teoretika in medijskega umetnika Petra Weibla (2010, 43-64), ki trdi, da slika od devetdesetih let dalje temelji na prehajanju podob med različnimi mediji (npr. od oljne slike, fotografije do računalniškega zaslona). Ta proces se zaključi s sliko, ki odrazi medijsko posredovan, kodiran in kontekstualni značaj vizualnega. Slikarstvo se torej spremeni z vstopom v polje medijsko posredovane vizualnosti in jo reflektira v kontekstu tehničnih podob.

---

<sup>5</sup> Na to mesto se, sicer iz perspektive dekonstrukcije zahodnega umetnostnega sistema in trga, navezuje tudi razstava *Kapital*, ki jo je umetniški kolektiv Irwin leta 1990 postavil v galeriji Equurna.



Množični mediji, popularne podobe in tehnološka infrastruktura so bili za umetnike privlačni z več vidikov. Na eni strani se je velik del slikarskih praks utemeljeval v sociološkem kontekstu in prikazoval, kako so učinki množičnih medijev in novih tehnologij preoblikovali družbeni prostor. Drugi so izpostavljali fenomenološke vidike tehnizirane izkušnje in raziskovali, kako so medijske tehnologije vplivale na estetsko izkušnjo in senzorični aparat. Tretje interesno področje pa je usmerjeno na ideološka vprašanja reprezentacije ter na razmerja med umetnostjo, trgom in kulturno industrijo.

## Slika-ekran

V konkurenci z vedno bolj avtomatizirano produkcijo podob so umetniki uporabljali različne strategije, s katerimi so se odzvali na preoblikovan status slike v digitaliziranem okolju. Bojan Gorenc je tu eksemplarični avtor, saj je izrecno izpostavil analogijo med platnom in ekranom in pokazal, da se gledanje odvija skozi tehnizirani ekran pogleda.<sup>6</sup>

Gorenčev slikovni ekran ni analogon slikarjeve subjektivne projekcije, temveč prostor kolektivnega kulturnega imaginarija, ki razkriva optično nezavedno stran kompleksnega vizualnega spomina. Njegove slike vizualizirajo inter-medijsko (iz)menjavo, v kateri so povezovanje, interakcija, intertekstualnost in montaža privilegirane strategije. Metode montaže, platenja, sopostavljanja podob in manipuliranja vizualnega gradiva na platnu ustrezajo načelom tehnološkega proizvodnje in manipuliranja podob, kakršni so video »layering«, televizijske jukstapozicije, postavitve spletnih strani ipd., ter procesom hranjenja, prenašanja in pretvarjanja informacij.

---

<sup>6</sup> Svojo slikarsko razstavo leta 1991 v ribniški galeriji Miklova hiša je naslovlil *Speti ekrani: preizkušanje razmerij med svobodo in veljavo*. O tematizaciji ekrana v Gorenčevem slikarstvu je pisal Tomislav Vignjević (2004, 6) v spremnem besedilu k istoimenski razstavi Mediji v sliki.

Slika v tem pogledu prevzema vlogo skladišča sodobne vizualne kulture, kakor se je izrazil Peter Weibel (Petersen 2010, 12), kjer ročno in mehansko, invencija in apropiacija, unikatno in reproduktivno zavzemajo enakovredno mesto v naši pozornosti.

Slika 2: Bojan Goreniec, *Nuba*, 1999, alkid na platnu, 183 x 143 cm



Televizijske in filmske slike, fotografije, komercialne in oglaševalske podobe ter digitalne podobe s spleta, ki velja za globalno odlagališče najraznovrstnejših podob, so z različnih konceptualnih perspektiv vstopile v sodobno umetnost in postale emblematične za nov tip »medijskega slikarstva«, ki ga je prva tematizirala razstava *Mediji v sliki* Tomislava Vignjevića v Cankarjevem domu.<sup>7</sup>

Sašo Vrabič je konec devetdesetih let s prenosom televizijskih, fotografskih in pozneje digitalnih podob na platno sliko osnoval kot ekran, na katerem so se prikazovale simptomatične podobe sodobne družbe, od korporativnih logotipov, intimnih družinskih prizorov, televizijskih oddaj do utripa urbanega življenja.

Slika 3: Sašo Vrabič, *Na vrhu krize*, 2014, olje na platnu, 120 x 180 cm



---

<sup>7</sup> Z novejšim slovenskim slikarstvom, ki ga določajo vizualna kultura in vplivi novih tehnologij, sta se ukvarjali Petja Grafenauer, mdr. v besedilu »O sliki [Za Niko in druge, ki slikajo]« (Grafenauer 2008) in Nadja Gnamuš v besedilu »Položaj in transformacija slike v intermedijskem dialogu sodobne slovenske umetnosti« (Gnamuš 2009).

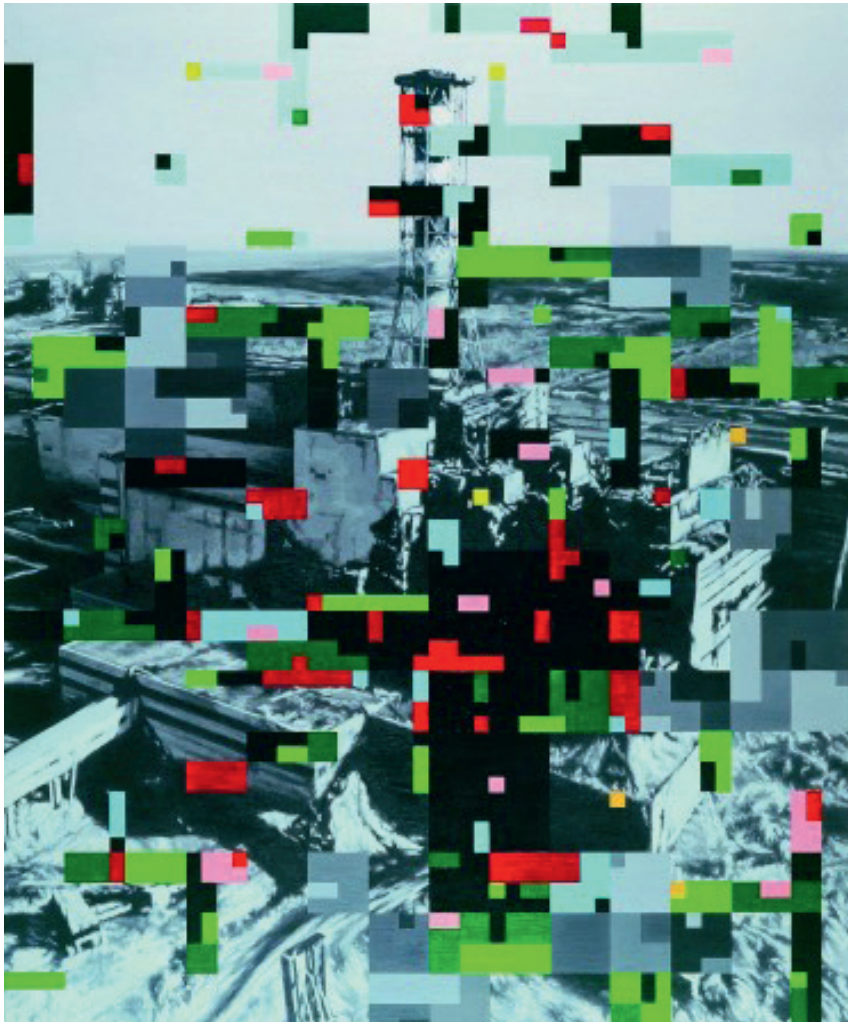
Prenos digitalne podobe v tradicionalno oljno tehniko je bil privlačen tudi zaradi nepopolnosti in napak, ki so nastajale v slikarskem procesu. Medtem ko je na eni strani prvotna fascinacija prenosa izhajala iz socialnega momenta medija in, z Vrabčevimi besedami, iz njegovega »hitrega realizma«, s katerim sodobne tehnologije prevajajo, prenašajo in konstruirajo globalno podobo stvarnosti, je na drugi strani neposrednost ročne slikarske izdelave ustvarjala distanco do digitalne proizvodnje podob in se zoperstavila avtomatizaciji proizvodnih procesov, značilni za kapitalizem.

Tudi delo Mihe Štruklja je načrtno ohranjalo vidno povezavo med digitalno predlogo in sliko, s čimer je vzpostavljalo njuno formalno, predvsem pa pomensko distanco. Digitalni fotografski vir je ostal viden v obliki pikslov, ki so prevzeli vlogo (s)likovnih enot, hkrati pa so namigovali na pogled skozi objektiv oziroma na *orwelllovska oko* sodobne družbe in njen digitalni nadzor, ki realnost karтира v neopazen, a pregleden mrežni sistem. Ta foucaultovska formalizacija moči se je danes iz fizične nadzorne geometrije nevidno naselila v strukturo kibernetičnega prostora kot osrednjega kanala sodobnih komunikacij.

Ana Sluga se je odmaknila od tematizacije splošnih »socialnih tehnik« in kulture množičnih medijev in se usmerila na raziskovanje spomina, zaznave in odnosa do zgodovine. Njen slikarski album (2009–2011), narejen po družinskih fotografijah sorodnikov in prijateljev, ko jih avtorica še ni poznala, je nastal skozi tehnološke modifikacije izvornih analognih fotografij v računalniškem programu, ki je podobo razstavil v matrico barvnih točk, to pa je avtorica ročno prenesla na platno. Slikarska metoda je s sestavom nekoherentno povezanih barvnih točk simulirala model spominjanja, v katerem se lik, brez konteksta časa in prostora, rekonstruira skozi priklic in dekodiranje podobe v spominski mreži. V razmerjih

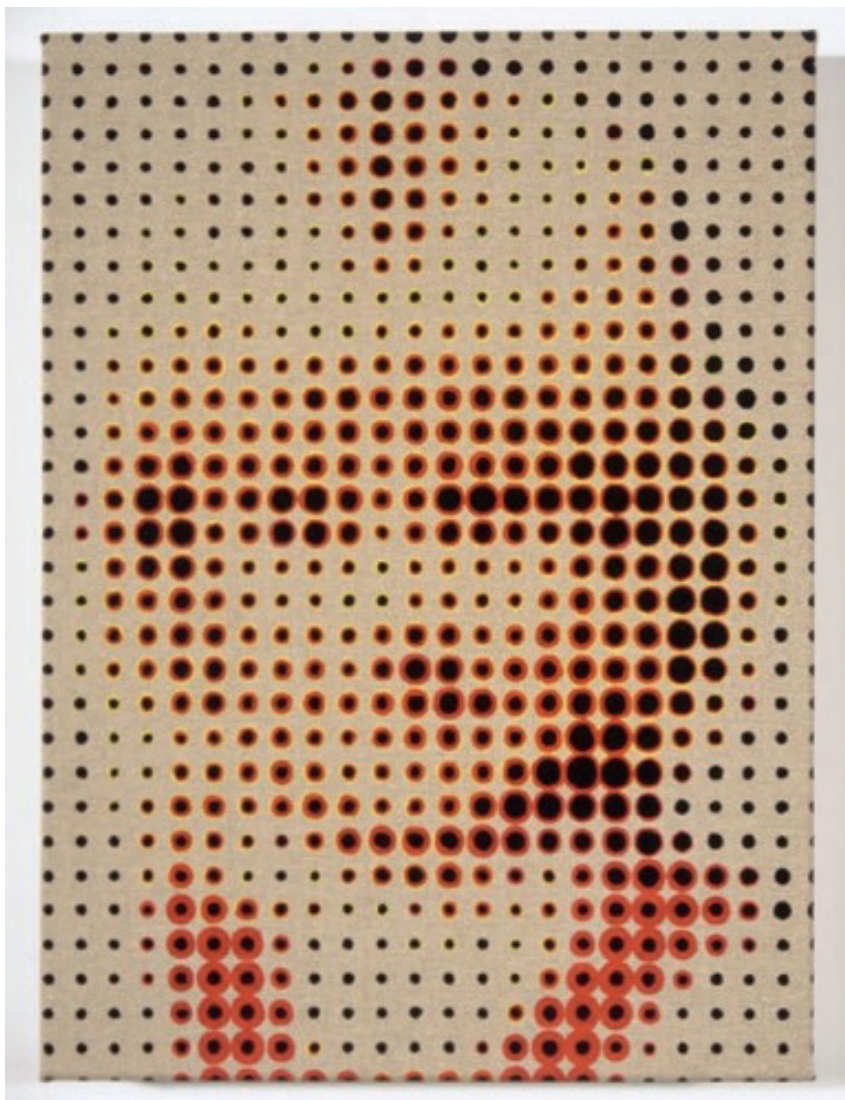
med fotografijo, njenim digitalnim prevodom in končno sliko pa je vpisan tudi medijski spomin, ki hrani zgodovino uporabljenih medijskih transferjev.

Slika 4: Miha Štrukelj, *Černobil*, 2005, olje na platnu, 40 x 30 cm





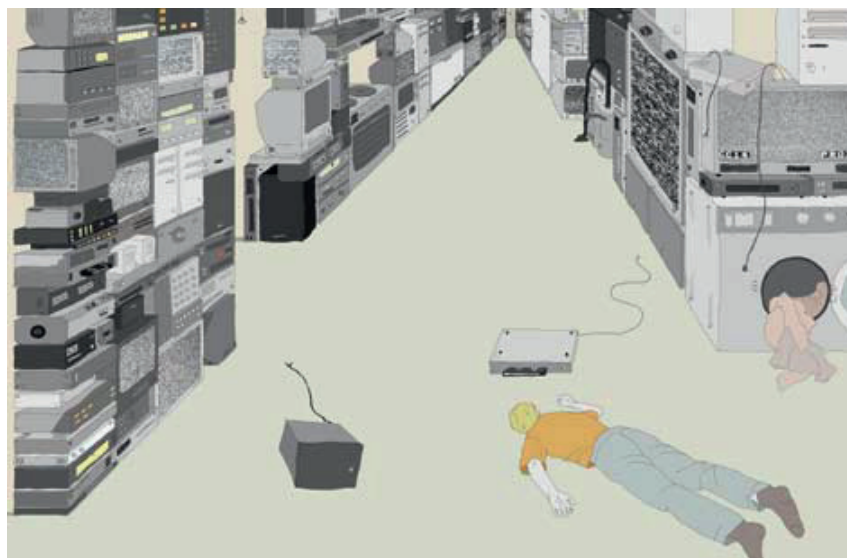
Slika 5: Ana Sluga, *Anita*, 2009, akril na platnu, 30 × 40 cm



Učinke tehnologije je izrecno tematiziral tudi umetniški tandem son:DA, ki je na računalniških risbah v Photoshopu ironično komentiral našo obsedenost s tehnologijo. Podobe tandema son:DA

niso učinkovite le zato, ker so ironični podaljški naših domov in pisarn, temveč zaradi popolne identifikacije tehnologije in vsebine, pri kateri je avtorski zapis tehnološko posredovan in transformiran v digitalni kod. Pri tandemu son:DA ne gre za osmišljanje slikarskega medija v prevodu, temveč za njegovo radikalno tehnično transformacijo, ki ne temelji na *deskillingu*, temveč na *reskillingu*, kjer post-duchampovsko demontažo in reciklažo kulturnih znakov in readymade strategij nadomesti kreativnost tehnologije.

Slika 6: son:DA, *room Nr\_1818*, 2003, 200 x 130 cm



Umetnik je v prvi vrsti postal družbeni opazovalec, ki družbene kontradikcije, napetosti in utvare prenaša v ikonične podobe sodobne umetnosti. Vseobsegajoči kapitalizem, ki ne ponuja alternative in zunanosti, grožnja terorizma, ekološke katastrofe, tehnološki totalitarizem in njegov implicitni nadzor spodbujajo distopične vizije sveta, v katerih se izrisuje grožnja mrke prihodnosti kot posledica kritične otopelosti in družbene inertnosti. Stephen

Duncombe (2014, 150) je distopijo opisal kot razkrivanje skrite logike tistega, kar že je, saj prikazuje svet, v katerega nihče več noče verjeti. Takšno obliko distopije, ki nastopi kot streznitev po koncu utopičnih sanj in se razblini v vojnah, gospodarskih krizah, tehnokrajini in nevarnostih okoljske katastrofe, nam recimo slikajo velika oljna platna Uroša Weinbergerja.

Slika 7: Uroš Weinberger, *This World Needs No Cripples*, 2012, olje na platnu, 170 x 200 cm



Tudi v delu Suzane Brborović in Staša Kleindiensta je bil post-zgodovinski pastiš, ki vzporeja zgodovinske like, reference in slikovne provenience, od fotografskih dokumentov, slik, oglaševanja do aktualnih spletnih podob, strategija, ki preteklost reciklira z namenom, da jo aktualizira v sodobnem kontekstu in prek asociacij in aluzij vzpostavi vez med družbeno aktualnostjo, zgodovino in recepcijo spomina.

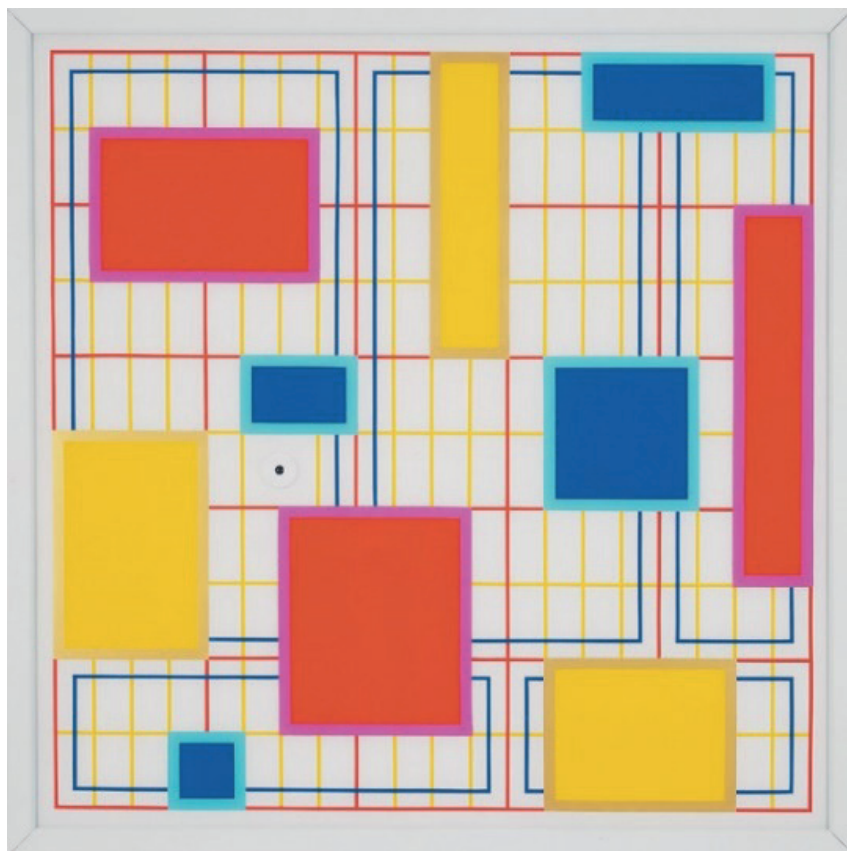


## Ideološka dekonstrukcija slike

Del slikarskih praks se je usmeril k ideološki dekonstrukciji slikarstva in kompleksnih mehanizmov delovanja, ki so jim podvržene tako znotraj umetnostne institucije kot zunaj nje, se pravi umetnostnemu sistemu, ekonomskim pogojem in trgu, aktualnim teorijam, politični in družbeni situaciji. Vključevanje popularnih in medijskih podob v tem kontekstu kaže na zavedanje o vlogi, ki jo imajo te podobe v boju za ideološko in ekonomsko moč in pri oblikovanju vrednot in identitet, pa tudi na dejstvo, da njihova uporaba v umetnosti lahko deluje kontraproduktivno, saj lahko sprevrča načrtovane učinke, pri tem pa razkriva hegemonistično načelo delovanja podobe v službi kapitala.

Slednje je pogosto motiviralo kontekste t. i. neokonceptualnega slikarstva, ki izvira iz paradigem konceptualne umetnosti in je kritično do modernističnih konceptov avtorstva, izvirnosti in avtentične izraznosti. Zgodnji projekti Žige Kariža denimo izhajajo iz razgradnje modernistične slikarske zgodovine skozi sociološko, ekonomsko in politično zasedanje vizualnega polja. Umetnost obravnava kot kulturno blago, vpeto v mreže ekonomskih, institucionalnih in družbenih silnic, zato je v svojem delu pogosto vključeval elemente, ki označujejo vsakdanjo porabniško kulturo, njene vrednote in klišeje. V večmedijskem projektu *Terror=Dekor* (1997–2003) je na skupni ravni vzporejal utopični modernistični dizajn s prikazi vojne, terorizma in nasilja in pokazal, kako se je modernistična estetika pretvorila v luksuzno blago, izpraznjeno vsakršne revolucionarne ideje, medtem ko so medijske reprezentacije eksplozij in teroristov enako anestezirane in izenačene s filmskim razvedrilom ali televizijsko novico, ki ju spremljamo iz naslanjača.

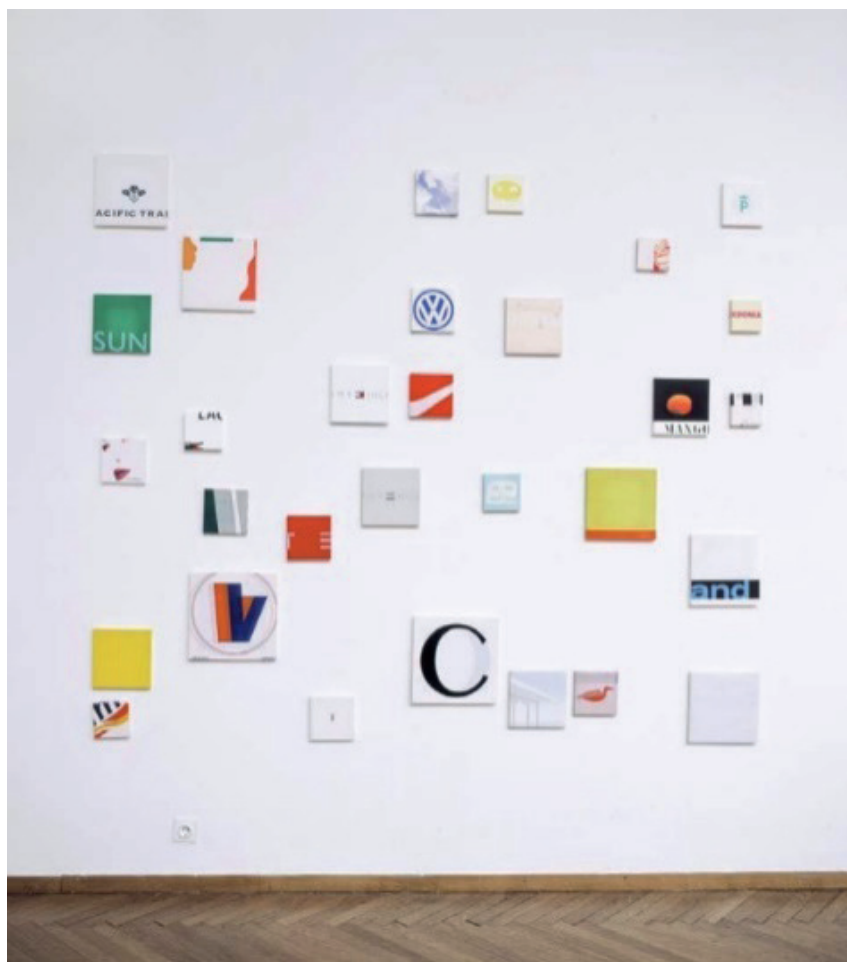
Slika 8: Žiga Kariž, *TERROR=DECOR: ART NOW 3*, 2003, aluminij, pleksi, akril, kamera, 139 x 139 x 12.5 cm



Kasnejši projekt *Politika slike* (2007–2010) naslavlja *politike* slikarske reprezentacije z uporabo direktnih političnih referenc. Slika se tu prek podobe-besede eksplicitno identificira z zgodovinsko idejo političnega boja, pri tem pa sta tako slika kot politična ideja le še fetišistična nadomestka, predmeta blagovne izmenjave, čigar nekoč subverzivna ideja je učinkovita le še v vlogi tržnega emblema. Razmislek o sliki, ki je sama del institucionalnega in tržnega sistema, je prisoten tudi v ambivalentni tematizaciji potrošništva

pri Viktorju Berniku, še posebej v projektu *Urbani prostori* (2005–2006), pri katerem je avtor na okvirje napel nakupovalne vrečke s korporativnimi logotipi in nastale slikovne produkte poistovetil s tržnimi artikli in oglaševalskimi znaki porabniške družbe.

Slika 9: Viktor Bernik, *Instalacija*, razstava Teritoriji, identitete, mreže – Slovenska umetnost 1995–2005, Moderna galerija, Ljubljana, 2005



Na drugi strani se je Zmago Lenárdič istega vprašanja dotaknil z delom *Poslovni kovček* (po K. Maleviču, 1915), na katerem je idealizem Malevičevega *Črnega kvadrata* zaobrnil skozi optiko ekonomske eksploatacije simbolnega kapitala. Metafizika črne ploskve – utopične duhovne ikone, ki objublja osvoboditev iz prireža materialnega sveta – je postala prispodoba za poslovni kovček oziroma za »poslovno ontologijo« (Fisher 2009, 17), ki med drugim obvladuje tudi umetnost.

### **Vmesni prostori – tehnološka razširitev slike**

Drugi umetniki so k tematizaciji tehnološke prevlade in medijske kulture pristopali skozi subjektivnejše interpretacije, pri tem pa jih je motiviral predvsem slikarski interes. V teh primerih intermedijska izmenjava ni toliko vsebina in sredstvo za komentiranje novih »socialnih tehnik« (Roberts 2007) in tehnološke proizvodnje podob, temveč predvsem način eksperimentiranja, izumljanja slikarske metodologije in raziskovanja možnosti, kako razširiti tehnološko polje klasičnega slikarstva. Pri Kseniji Čerče je slika končni proizvod različnih procesov in umetniških praks – instalacije, performansa, videa, zvočne umetnosti in fotografije – ki jih avtorica vključuje ne le kot inspirativno okolje, temveč kot strategijo razširitve slikarske prakse. Čeprav se različne umetniške strategije odvijajo neodvisno od slikarskega platna, so praviloma zasnovane in ciljno usmerjene vanj. Čerčetova se zaveda, da slike ni mogoče več gledati niti skozi klasično niti skozi modernistično optiko, temveč v razširjenem polju, pri čemer figurativno beremo skozi izkušnjo bodyarta, tihožitje skozi instalacijo, resničnost skozi medijsko reprezentacijo, naravo skozi optiko kulture. Elementi performansa, landarta, bodyarta, videa in fotografije – narave in tehnologije, neposrednega in posredovanega – so tu uporabljeni kot slikarska sredstva, istočasno pa so lahko predstavljeni samostojno, v obliki

razstavnih dokumentov, s katerimi se razgrinjajo postopki in materiali, vključeni v nastanek slike.

Slika 10: Ksenija Čerče, *Sočna in nevarna*, 2012, prepovedane tehnike, 240 x 190 cm



Slikarstvo Marjana Gumilarja je modernistična izhodišča preoblikovalo pod vplivom fotografije in filma, ki sta odprla možnosti za nove artikulacije vidnega in za raziskovanje, kako z izkušnjo novih tehnologij renovirati abstraktno slikarstvo. Cikel *Macchie* (2008-2010), ki je nastal na podlagi rentgenskih posnetkov slikarjevega očesa in drugih mikroskopskih podob, je recimo na novo vzpostavil odnos med mimetično in abstraktno podobo. Mimetični element, prisoten v portretiranju mikrofiziološke realnosti za mikroskopskim objektivom, se je transformiral skozi dinamično slikarskega procesa, ki se je z uporabo naključja, vzročnosti, nepredvidljivosti in metamorfoze približal nepredvidljivosti organskega in pojavnega sveta. Za Roberta Černelča, slikarja in režiserja, je značilno povezovanje slikarstva, filma in videa s perspektive strukturnih potez posameznega medija, ki s prenosom v drugega spremenijo svoje lastnosti in vsebino. Na slikah in risbah Černelč tematizira formalne aspekte filmske govornice (svetlobo, kader, rez, montažo), ki so konstitutivni za simbolno in vsebinsko strukturo filma. Na seriji risb *Kako sem gledal film* (2015) z risarsko montažo razgrajuje narativno filmsko strukturo, pri čemer kinematografski prostor in čas razpadeta v subjektivno rekonstrukcijo filma, ki sicer dosledno ohranja filmsko predlogo, a jo s pretvorbo metagovornice filma v alternativen znakovni sistem spreminja v novo slikovno zgodbo.

### **Namesto sklepa: slika in realnost**

Slika nedvomno ni najbolj ekspanziven in vpliven medij v svetu, ki je prepreden s komunikacijskimi in informacijskimi kanali. Goto vo pa je kulturni proizvod s semantično bogato zgodovino in materialno dediščino ter objekt, ki je prav zaradi sledi človeške prisotnosti in intervencije v okolju nematerialnih podob ohranil posebno mesto. Slikarstvo je še vedno relevanten medij za diagnosticiranje



sodobnosti in modernih funkcij podob, saj sta v njem akumulirana estetska izkušnja in vizualni arhiv, kjer se stikajo različni imaginarni svetovi. Zato je danes pomembno predvsem kot kraj, kjer se križajo vizualna tradicija in nove podobotvorne tehnike.

Slika 11: Robert Černelč, *Kako sem gledal Nosferatuja*, 2015, svinčnik na papirju, (218 x) 30 x 20 cm



Prav nove podobotvorne tehnike so pomembno prispevale k vračanju interesa za realno, ki je bila ena izmed karakterističnih potez slikarstva v obravnavanem okviru, in ki ga ne gre zamejevati zgolj na priljubljenost figuralnega slikarstva. Prav tako se koncept realnega ne navezuje več na realnost medija, ki ga določata specifična identiteta in njegova materialna zgradba, temveč na realnost konteksta, ekonomije, diskurza in ideologije umetnostne institucije, ki jim je podvržena produkcija podob. Ko *realnost* medija nadomesti *realnost* konteksta, je komunikativnost slike možna

izključno v njenem odnosu do eksternega diskurza. Identiteta slike se je spremenila tudi na fizični ravni. Zaradi želje po celovitejšem angažmaju in doživetju ter reorganizaciji izkustva v aranžirano situacijo je logično, da je slika zapustila svoj nekdanji epistemološki in ontološki okvir ter stopila v dialog s prostorom, objektom, fotografijo, videom in performativnimi praksami.

Slikarske refleksije realnega in realizma so torej prevzemale različne pojavne oblike. Na eni strani se kažejo v prilastitvi popularnih podob in estetike digitalnih podob. Diskurz slikarske podobe se ne more ločiti od tehnološke hegemonije v proizvodnji podob in digitalnih medijih, ki so dramatično preoblikovali strukture zaznavanja. Digitalne tehnologije in izpopolnjeni aparati imitacije so prevzeli vlogo nove *costruzione legitima*, ki resničnost prevajajo v reprezentacijo in ustvarjajo njeno popolno iluzijo. Novi tehnološki zaslони so transparentni prostori iluzije, ki se, kakor je opazal Martin Kemp (2011, 381–382), v temeljnih koordinatah prostorske zasnove ne razlikuje od tridimenzionalnega metričnega prostora Brunelleschijeve perspektive, ki je na videz poustvaril »objektiven« pogled na svet.

Formalni realizem, ki ga je v slikarstvu recimo pogosto uporabil Uroš Potočnik, izhaja iz predispozicije o njegovi razširjenosti zaradi novih tehnologij. Potočnikova serija *Verand* (2009–2010), naslikana v razmerju 1 : 1 do resničnosti, ni prenos fotografskega posnetka domače verande, ampak prikaz prehodnosti in spremenljivosti, ki določata sam koncept resničnosti. Na sliki se tako upodobljeni predmeti odlagajo in iz nje izginjajo skladno z njihovo pojavitvijo na verandi v resničnem življenju. Avtorja zanima *dvojna ekspozicija* v posredovanju resničnosti, ki ni prisotna samo v doslednem slikarskem prenosu dejanske situacije, temveč v predstavljanju resničnosti kot podobe prehodnosti, začasnosti in spremenljivosti v toku vsakdanjih rutin.



Slika 12: Uroš Potočnik, *Veranda 1:1*, 2009, mešani mediji na platnu, 250 x 360 cm



Drugi vidik realizma se izrazi v kritičnem in zavezujočem odnosu do konkretne družbene resničnosti in njenih problemskih polj, ki so bila v obdobju modernistične estetike in njene brezinteresne forme postavljena na stran. Sem med drugim sodi tudi stvarnost ekonomskih, institucionalnih in kulturnih pogojev, ki določajo umetniško delovanje. Po drugi strani pa je zanimanje za realizem posledica vednosti, da je sama resničnost proizvod medijskih reprezentacij in njenih *objektivizacij*, ki v sodobni družbi sooblikujejo tudi najbolj intimen subjektivni prostor.

Čeprav nihče več ne dvomi o zavajajočih učinkih in ponarejenosti medijskih podob, te še vedno delujejo na naš podzavestni um ravno zaradi učinka resničnosti, ki ga proizvajajo. Realizem, ki se pojavlja v umetnosti, ne verjame v naravnost, absolutnost in neodvisnost tega, kar opisuje, temveč realnost obravnava kot družbeni in kulturni proizvod, ki je podvržen poneverbi. Alenka Zupančič

(2003, 77) govori o tem, ko pravi, da »načelo realnega ni neko naravno stanje stvari, temveč je vselej ideološko posredovano«. Realno torej funkcionira po lacanovskem načelu – je istočasno zunaj oziroma neodvisno od subjekta, hkrati pa ga vzpostavlja. Slikarstvo, ki se je oblikovalo v tem kontekstu, je gradilo na razliki in nakazovalo nove vstope v mehanizme spoznavanja resničnosti in z organizacijo forme poskusilo, kakor se je izrazil Rancière (2007, 256–266), spodnesti pričakovano. V tem primeru je slika sredstvo, skozi katerega se kanalizirajo vizualne ideologije, ki obvladujejo javni prostor, skupaj z nezavednimi procesi, ki jih mobilizirajo, ampak na način, da le-ti postanejo vidni in v novih konstelacijah problematizirajo konvencionalne prakse gledanja.

## Bibliografija

Adorno, Theodor W., Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, György Lukács in Fredric Jameson. 2013. *Estetika in politika*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Badovinac, Zdenka. 1990. *Izkušnja predmeta*. Piran: Obalne galerije Piran.

Bauman, Zygmunt. 2010. Intimations of Postmodernity. V *Sociology. Introductory Readings (3rd edition)*, ur. Anthony Giddens in Philip W. Sutton, 36–38. Cambridge: Polity Press.

Brejc, Tomaž. 2000. *Iz modernizma v postmodernizem: Eseji, I, II*. Koper: Hyperion.

Busta, Caroline. 2010. Frames and Networks: On Blake Rayne. *Texte zur Kunst (77)*: 122–125.

Debord, Guy. 1999. *Družba spektakla: Komentarji k družbi spektakla*. Ljubljana: Beletrina.

Duncombe, Stephen. 2014. Odprta utopija 2015. V *Utopija 1515*, Thomas More, 137–191. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is there no Alternative?* Winchester, Washington: Zero Books.

Gnamuš, Nadja. 2009. Položaj in transformacija slike v intermedijskem dialogu sodobne slovenske umetnosti. *Umetnostna kronika* (23): 21-28.

Gorupič, Boris. 2011. *Pogovori s slikarji*. Ljubljana: Slovensko društvo likovnih kritikov.

Grafenauer, Petja. 2008. O sliki [Za Niko in druge, ki slikajo]. *Likovne besede* (83/84): 64-75.

Graw, Isabelle in Achim Hochdörfer. 2010. A Conversation. There is no such Thing as Painting. *Texte zur Kunst* (77): 112-116.

Hudson, Suzanne. 2015. *Painting Now*. London: Thames and Hudson.

Jameson, Fredric. 2013. Sklepni premisleki. V *Estetika in politika*, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Gyorgy Lukacs in Fredric Jameson, 255-277. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Jameson, Fredric. 2012. *Kulturni obrat: Izbrani spisi o postmoderni: 1983-1998*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Joselit, David. 2009. Painting Beside Itself. *October* 130 (Fall): 125-134.

Kemp, Martin. 2011. In and Out of Time: Is There Anything New under the Cyber-Sun? V *Imagery in the 21st Century*, ur. Oliver Grau in Thomas Veigl, 377-398. Cambridge, London: MIT Press.

Krauss, Rosalind. 1999. »A Voyage on the North Sea«: *Art in the Age of Post-Medium Condition*. London, New York: Thames & Hudson.

Krmelj, Vesna. 1992. *Do kod seže slika?* Ljubljana: Jakopičeva galerija.

Petersen, Anne Ring, Mikkel Bogh, Hans Dam Christensen in Peter Nørgaard Larsen. 2010. *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

Rancière, Jacques. 2007. Art of the possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Rancière. *Artforum International* 45(7): 256–266.

Roberts, John. 2007. *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. London: Verso.

Sontag, Susan. 2006. *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Sophia.

Vignjević, Tomislav. 2004. *Mediji v sliki: Sodobno slovensko slikarstvo in vprašanje medijske posredovanosti podobe*. Ljubljana: Cankarjev dom.

Weibel, Peter. 2010. Pittura/Immedia: Painting in the Nineties between Mediated Visuality and Visuality in Context. V *Contemporary Painting in Context*, ur. Anne Ring Petersen, Mikkel Bogh, Hans Dam Christensen in Peter Nørgaard Larsen, 43–64. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

Zabel, Igor. 2006. *Eseji I*. Ljubljana: Založba \*cf.

Zabel, Igor. 1994. *Das Bild Braucht den Rollstuhl*. Ljubljana: Moderna galerija.

Zgonik, Nadja. 1993. *De-figure*. Ljubljana: Škuc.

Zupančič, Alenka. 2003. *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*. Cambridge: MIT Press.