

PETJA GRAFENAUER KRNC¹

Postmedijska slika: množični mediji v slovenskem slikarstvu zadnjega desetletja²

“Moje odkritje bo umetnostim dodalo nov impulz ... ne le, da ne bo oškodovalo tistih, ki jih ustvarjajo, ampak jim bo naredilo veliko uslugo.”

Louis-Jacques-Mande Daguerre, 1838

Povzetek: V tekstu sem skušala pokazati, da se današnja slovenska slikarska praksa uporabe že ustvarjenih podob v mnogočem razlikuje od preslikavanja podob v zgodovini umetnosti. Delo slikarjev Viktorja Bernika, Žige Kariža, Gorazda Krnca, Arjana Pregla, Mihe Štruklja in Saše Vrabiča vsebuje nekatere značilnosti, ki so prisotne le v prostoru in času, v katerem nastaja. Hkrati je to slikarstvo odvisno od specifičnega trenutka, v katerem je naša družba po vstopu v kapitalistični družbeni red oziroma zahodnoevropsko-ameriško kulturno paradigmo.

Ključne besede: sodobna umetnost, slikarstvo, mediji, fotografija

UDK 7:316.77

The Post-Media Picture: The Mass Media in the Slovene Painting of the Last Decade

Abstract: The paper attempts to show that the contemporary Slovene painters' exploitation of ready images differs in many respects from the historical practice of copying existing pictures. The work of the painters Viktor Bernik, Žiga Kariž, Gorazd Krnc, Arjan Pregl, Miha Štrukelj, and Sašo Vrabič contains some characteristics unique to the place and time of its creation. In addition, this type of painting is determined by the particular phase which the Slovene society has entered by adopting the capitalist system and the West European/North American cultural paradigm.

Key words: contemporary art, painting, media, photography

¹ Petja Krnc Grafenauer je doktorandka na Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani, smer zgodovinska antropologija likovnih praks. E-naslov: petja.grafenauer@telemach.net.

² Rada bi se zahvalila umetnikom, ki so potrpežljivo prenašali mojo zvedavost.

Viktor Bernik, Žiga Kariž, Gorazd Krnc, Arjan Pregl, Miha Štrukelj in Sašo Vrabčič so slikarji, ki jim slikanje ne pomeni več zgolj nanašanja barve na platno in druge podlage. Njihovo delo poteka v sodelovanju z množičnimi mediji: fotografijo, filmskimi in televizijskimi slikami, tiskom in knjigami, z računalniško obdelavo podob ali brez nje. Te značilnosti v slikarstvu pa niso prisotne zgolj v slovenskem prostoru, ampak v celotnem globaliziranem prostoru slikarstva. Še več, slikarstvo ni začelo preslikavati že ustvarjenih podob šele v današnjem času, ampak gre za pogosto prakso zgodovine slikarstva, ki ji lahko sledimo vsaj v drugo polovico 19. stoletja.³

MEDIJSKA PODOBA V ZGODOVINI SLIKARSTVA

Eden prvih, ki je za pomoč pri slikanju portretov uporabljal fotografske posnetke, je bil Jean-Auguste-Dominique Ingres, pa tudi Eugene Delacroix, predvsem pa Gustave Courbet in drugi realisti. Ti so v svet umetnosti prinesli še eno novost – navezovanje na popularne teme.⁴ Umetnost je bila do tedaj rezervirana za reprezentacijo oblastnikov ali pa njihovo konstrukcijo *drugih*. Ni bilo mesta za slike, ki bi *druge* prikazale, kakor se ti vidijo sami. O Courbetovem slikarstvu je zapisano: “Posvojiti postopke in celo vrednote popularne umetnosti ... to je bilo nadvse prevratniško. Namesto da bi popularno umetnost izkoriščal, da bi oživil uradno kulturo in vznemiril njeno posebno, izolirano občinstvo, je Courbet storil ravno nasprotno. Izkoristil je področje visoke umetnosti – njegovo tehniko, velikost in nekaj njegove prevare, da bi oživil popularno umetnost. Njegove slike niso naslavljale poznavalcev, ampak drugačno, skrito občinstvo.”⁵

Marcel Duchamp je skoraj stoletje zatem v umetnost prinesel ikonoklastičen način pogleda na slikarstvo. Industrijske slikarske tube ni bilo več treba odpirati – zamenjali so jo *ready-mades*. Duchamp je sicer razglašal smrt slikarstva, a brez njega se sodobno slikarstvo verjetno ne bi razvilo v enaki smeri, kot se je. Nehal je slikati, a nikoli ni prenehal premišljevati o slikarstvu.

³ David Hockney je raziskoval zgodovino tehničnih pomagal slikarjev in ugotovil, da so si v Flandriji v prvi polovici 15. stoletja slikarji že pomagali z optičnimi napravami. Tako mu Gentski oltar Jana van Eycka iz leta 1432 služi za prikaz kolaža različnih pogledov, medtem ko so v Italiji perspektivo kreirali matematično in iz enega samega očišča, Hockney, 2001.

⁴ Več o tem Farwell, 1977.

⁵ Clark, 1973, 140.

Leta 1962 se je v New Yorku pojavil popart in ta (še prej pa Robert Rauschenberg in Jasper Johns) je z jezikom visoke umetnosti v slikarstvo prenašal t. i. nizko oziroma popularno kulturo. Opredelil se je za vse tisto, kar je prej veljalo za nepomembno: reklame, ilustracije, vice, čenče, obleko in navadno hrano, filmske zvezde, *pin-up* in *stripe*. Nič ni bilo sveto. Umetniki niso spoštovali niti starih metod ustvarjanja umetnosti. Kritiki so to vulgarnost lahko razumeli le kot satiro in le redki so doumeli agresivni optimizem in originalni stil z značilnimi ostrimi robovi. Popart je pomenil nastop novega načina dojemanja življenja in umetnosti. Od 19. stoletja so slikarji upodabljali vsakdanje predmete, da bi z njimi povedali neko zgodbo, popart pa si tega ni želel. Vsak umetnik je za svojimi upodobitvami sicer skrival zgodbo, a umetnost je morala imeti trdno povezavo s svetom in svet, ki so ga videli, je bil konstruirani lepi svet, ki so ga ustvarjali množični mediji. Popart je pokazal, da tudi visoki Greenbergov ameriški modernizem lahko zvedemo na svet vsakdanjih predmetov. Povezal je visoko umetnost in popularno kulturo in kazal na njuno podobnost, tisto, kar je kritik Clement Greenberg strogo zanimal. Nekateri umetniki so v osemdesetih letih⁶ podobe prevzemali iz umetnostne zgodovine ali iz medijev. Pojavil se je nov namen avtorjev, ki je poimenovan dialektična reduplikacija.⁷ Njen namen je uporabiti sredstva množičnih medijev proti njim samim s prevzemom njihovih podob, stilov in konvencij reprezentacije ter postopki ironije, estetske distance, dvojnosti ali nasprotja.

Fotorealizem je fotografije prenašal v slikarstvo in s tem razkril fotografski medij, ki je v fotografiji našim očem bolj zakrit kakor kasneje v fotorealistični sliki. A zastavlja se vprašanje, zakaj fotorealistične slike dojemamo kot slike in ne kot fotografije, ko pa so slednjim tako blizu. Zaradi uporabe barve, detajlov, relativne ploskosti in površine slike (tu je pomembno, da sliko gledamo v živo in ne na reprodukciji) nas slika spomni na fotografijo, a ne deluje kot fotografija. Slika kaže, kako se spremeni realnost fotografije, a realnost slike ostaja ista. Fotorealistična slika se nam kljub temu, da je narejena po fotografiji, zato ne zdi nič verjetnejša.

Kadar pa kljub vsemu zagledamo sliko, za katero vemo, da je slika, a jo kljub temu vidimo kot fotografijo, npr. pri nekaterih delih Gerharda Richterja, to vodi v nestabilnost branj in spreminjajoče se odzive. Fotografije beremo drugače od slik zaradi dveh med seboj prepletenih razlogov: po videzu so različne od slik,

⁶ Najznačilnejši avtorji so: Thomas Lawson, David Salle, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Barbara Kruger.

⁷ Lawson, 1984.

njihova geneza pa je mehanska. Zaradi tega nam fotografija pomeni dokument. Spremembe fotografij z digitalnimi sredstvi so lahko tako neopazne, da se nam takšne fotografije še vedno zdijo kot dokumenti. Ko fotografija postane objekt slike, ne gre za to, da bi domišljija slikarja preprosto zamenjala dejstvo fotografije, ampak se s tem šele lahko začne diskurz o domišljiji in dejanskosti, skupaj z diskurzom o hegemoniji medija reprezentacije.

Tudi film, ki sliki doda zvok, gibanje in zgodbo, uporablja enaka orodja za transformacijo realnosti v podobo. Ker se pri snemanju kamera premika, je razlika med dvodimenzionalnimi in tridimenzionalnimi objekti očitna, ena sama filmska slička pa gledalcu še vedno pomeni fotografsko podobo. Tisto, kar v svetu filma predstavljal igrani film, lahko primerjamo s fotografijo, našemu razumevanje slikarstva pa je najbližji risani film. Zdi se nam, da film veliko objektivneje prikazuje stvarnost od risanega filma, ki nam predstavlja plod umetnikove domišljije. Specialni efekt v igranem filmu nas prevzame mnogo bolj kot specialni efekt v risanem filmu, saj sta za film značilna večji *realizem* in neposrednost.

Fotografija je spremenila naše razumevanje umetnosti tudi na drugačen način. Z njenim pojavom je posnetek umetniškega dela prišel na gledalčev dom. Že Walter Benjamin je opozarjal, da je reprodukcija zmanjšala vrednost umetniškega dela, da ne ohranja njegove originalne prisotnosti v prostoru in času, da umetniško delo ni več v kontekstu, da mu je fotografija odvzela avro.⁸ Podobno kot Benjamin je razmišljal tudi John Berger v nanizanki BBC in kasnejši knjigi z istim naslovom.⁹ Dodal je, da danes vrednost umetniškega dela lahko razložimo le z njegovo redkostjo, ne pa z enkratnostjo vsebine ali pomena. To lastnost je imenoval *neprava religioznost (bogus religiosity)*. Umetniško delo naj bi postalo impresivno prav zaradi svoje cene na trgu.

Tako Malrauxa kakor tudi Benjamin in Bergerja je zapeljala prav podobnost fotografije s tistim, kar je fotografirano.¹⁰ Fotografska reprodukcija namreč ni ogrozila enkratnosti umetniškega dela, je pa fotografija za vedno spremenila način gledanja slike.¹¹

Konvencije v našem razumevanju fotografije se v času spreminjajo. Ko bodo spremenjene ali digitalno manipulirane fotografije postale norma, se bo naše

⁸ Benjamin, 1936–39/1996.

⁹ Berger, 1972.

¹⁰ Savedoff, 2000.

¹¹ Več o tej temi Susan Lambert, 1987.

branje fotografij spremenilo. Z nastopom digitalnih podob je vera v realizem fotografije že spodkopana. S fotografijo lahko danes v *Photoshopu* ali kateremkoli drugem podobnem programu delamo enako kakor s sliko. Digitalne podobe se zatorej od fotografij razlikujejo vsaj toliko, kolikor se slednje razlikujejo od slik.

Sodobne umetnine, ki za svoj nastanek uporabljajo fotografije, nam govorijo o rekontekstualizaciji. "Umetniki [...] se s poudarjanjem koncepta prilagajajo svetu umetnosti, v katerem fotografski in danes digitalni prenos pomenita vse."¹²

Peter Weibel je umetnost, ki upodablja že upodobljeno resničnost, v nasprotju z umetnostjo, ki je skušala upodobiti zunanji svet, kakor ga je zaznala z očmi slikarja, poimenoval *posredovana umetnost (mediated art)* ali *pittura immedia (postmedijska slika)*. Preden podoba konča v sliki in tam premisli vprašanje vizualnega, preide prek različnih medijev. Slika ni več podrejena množičnim medijem, ampak jih preseže z refleksijo in postane opazovalec drugega reda, ki z medijsko podobo eksperimentira. Tako je lahko postmedijska slika interpretirana na več načinov: tehnološko, konceptualno, semantično ali pragmatično. "Prvo polovico 20. stoletja je zaznamovalo nasprotje med slikarskim in konkretnim, čemur je sledilo obdobje dialektike materialnega in nematerialnega, današnji slikarski diskurz pa zaznamuje napetost med mediacijo in neposrednostjo."¹³ Slikarska podoba postane metapodoba. "Gre za poskus konstrukcije diskurza drugega reda o slikah, ki se ne zatekajo k *ekphrasis*."¹⁴ Proti pospešeni podobi masovne kulture ta metapodoba, kot rešitev pred hitrim uničenjem, postavi idealni *stil*. Zato je metapodoba zaznamovana z neposrednostjo, globino in kompleksnostjo. Ukvarja se z logiko vidnosti oz. s tem, kako je podoba sestavljena. Taka podoba omogoča post-lingvistično, post-semiotično ponovno odkritje slike kot kompleksne medigre med vizualnostjo, sistemom, diskurzom, telesi in figuralnostjo. "Obrat od hermenevitičnega likovnega jezika poznega modernizma k soočenju in prevzemu sveta podob poteka v procesu, ki podobi zanika njeno realistično komponento, njeno poglobljeno moč, odseva globlje resnice, skrite za površino figure. Ta postaja logotip, odsev družbe spektakla, ki zanika njeno realistično ali reprezentacijsko vlogo."¹⁵

¹² Savedoff, 2000, 192.

¹³ Weibel, 1995, 9.

¹⁴ Mitchell, 1994, 38.

¹⁵ Vignjevič, 2004, 6.

MEDIJSKA PODOBA V SLIKI NA SLOVENSKEM

V Sloveniji se je, kot je razvidno npr. iz polemik ob razstavi *Slovenska likovna umetnost 1945–1978*, v poznih 70. letih še vedno bil boj med abstraktno umetnostjo in figuraliko. Fotorealizmu in popartu se v našem prostoru ni uspelo usidirati. Sicer so obstajali številni poskusi razumevanja in poustvarjanja tujih vzorov, vendar pa jih je bilo težko aplicirati na socialistično stvarnost naše družbe. Zaradi družbenih razmer in posledične negativne recepcije se v našem prostoru fotorealizem ni uveljavil.¹⁶ A kljub temu, so tudi v Sloveniji nekateri umetniki ustvarjali slikarska dela vezana na razširjeni status vizualnega vsaj od poznih 60. let dalje. Igor Zabel v katalogu k razstavi *Slovenska umetnost 1975–85* omenja Bogoslava Kalaša, Berka in Franca Mesariča.¹⁷ Njihovo slikarstvo je v slovenski zgodovini umetnosti zaznamovano kot krajši odmik od slikarske linije (neo)modernizmov, ki jo je spodbujala tudi institucija umetnosti.

Slikarstvo, vezano na medije, takrat pojmovano kot ekspresivna figuralika,¹⁸ je bilo morda delno zavrnjeno tudi zaradi tega, ker se je slovenska umetnost toliko časa trudila doseči sočasne umetniške prakse, da je, ko je končno posvojilo modernistično abstrakcijo, tudi ta postala dogmatičen način izražanja. Svet umetnosti ni podpiral povratka k novim smerem, ki so v tem času na Z že zamenjale ali obstajale hkrati, s pri nas še vedno močno uveljavljenim abstraktnim slikarstvom. Članek Franca Zalarja, leta 1977 objavljen v reviji *Sinteza*, je eden od dokumentov, ki podpira takšno misel: “To, kar je še do nedavna veljalo pri mladem, vedno širše v svet zazrtem rodu likovnikov za nepotreben balast tradicije in je bilo največkrat več kot očitno znamenje nekakšne likovne hibernacije ali še huje izraz *likovne impotence*, nezmožnosti vključevanja v tokove sodobne umetnosti – z realističnim načinom likovnega poimenovanja pojavnega sveta si je zastopnik tega načina že vnaprej pridobil mesto *provincialnega realista* - je naenkrat ostalo nekaj

¹⁶ Hiperrealizmu je Giulio Carlo Argan očital fašistoidnost in njegov članek je bil ponujen v branje slovenskemu bralstvu v reviji *Sinteza*, Zabel, 2003, 19.

¹⁷ Zabel, 2003, 20.

¹⁸ Gibanja povezana s popartom je Aleksander Basin poimenoval abstraktna figuralika. Ime pa ni ustrezno, saj preveč poudarja figuraliko, medtem ko danes o popartu le še redko govorimo kot o slikarstvu, vezanem na figuraliko, Pogačar, Mastnak, 2001, 2. Termin je kritično ocenil tudi Igor Zabel, 1998, in zapisal, da o ekspresivnosti v tem slikarskem stilu ne moremo govoriti.

popolnoma logičnega, razumljivega, samo po sebi umevnega, postalo je *likovna moda* današnjega časa.”¹⁹

Avtor članka še vedno poudarja večjo kvaliteto “inventivnega” slikarstva Rudija Španzla in Borisa Jesiha proti “mehanicističnemu prepisovanju” golih dejstev Franca Mesariča, Jožeta Trobca in Berka. Ob opisu Berkovega dela Franc Zalar zapiše, da “jim moramo priznati neko [sic!] vrednost, čeprav so morda že malo zapoznali odmev likovne miselnosti, ki pri nas pravzaprav ni nikoli našla preveč trdnih tal.”²⁰

Slovenska kritika in celoten svet umetnosti sta s podpiranjem nekaterih slikarskih linij povzročila, da je umetnost, vezana na razširjeni status vizualnega, na medije in tehnologijo, vseskozi neopazena ali celo zavračana capljala ob strani *uradnim* umetniškimi linijam, vezanim na individualizem in odtujenost od družbe.

Naslednjo stopnjo slikarstva razširjenega statusa vizualnega predstavlja slovenska avantgarda tretje generacije, predvsem skupina IRWIN in organizacija Neue Slowenische Kunst, ki obstaja v času prehoda iz socialističnega v postsocialistični svet. “Zavračanje poparta in hiperrealizma se je v 80. letih ponovilo npr. kot zavračanje pervertivnih strategij Neue Slowenische Kunst.”²¹ “Reakcija kritiške in tudi širše kulturne javnosti je bila zopet silovita. Vendar so tokrat mladi umetniki reagirali odločneje, obšli so domači kritiški aparat in se uveljavili v tujini.”²²

Šele pregledna razstava slovenske umetnosti med letoma 1975 in 1985 v Moderni galeriji je vsaj delno institucionalizirala slikarstvo z motivi medijskega sveta, ki je nastajalo od poznih 60. let.²³ A brez pojava nove generacije slikarjev v 90. letih, ki so medijsko podobe uveljavljali skoraj brez vednosti o poskusih svojih starejših slikarskih kolegov,²⁴ čeprav so bili nekateri od teh profesorji na ALU,²⁵ bi ta epizoda slovenske umetnostne zgodovine verjetno ne postala tako zanimiva.

Razstava *Revizije. Slika 70 + 90*, ki sta jo v galeriji P74 leta 2001 pripravila Tanja Mastnak in Tadej Pogačar, je prvič in doslej edinkrat predstavila umetniška

¹⁹ Zalar, 1977, 25.

²⁰ Zalar, 1977, 25.

²¹ Zabel, 2003, 20.

²² Mastnak, Pogačar, 2001, 2.

²³ Benegalija, 2003.

²⁴ Mesariča, Trobca in Berka ni do razstave *Intermedijsko*, ki jo je v Celju decembra leta 2002 pripravil Tadej Pogačar, poznal nobeden izmed slikarjev, s katerimi sem opravila intervjuje.

²⁵ Herman Gvardjančič, Metka Krašovec, Franc Novinc.

dela, vezana na problem popularne kulture in medijev, ki so nastajala od poznih 60. do poznih 90. let. Razstava je slovensko javnost opozorila na obstoj druge, kontinuirane linije slikarstva, razvijajoče se vzporedno z glavno, ki jo je podprl svet umetnosti. Delo te linije zaznamuje "razširjeni status vizualnega, izraba različnih tehnologij in medijev (*intermedijskost*) v odnosu do družbene realnosti in koncepta zgodovine."²⁶

POSTMEDIJSKA SLIKA

Dela Žige Kariža, Saše Vrabiča, Arjana Pregla, Mihe Štruklja, Gorazda Krnca in Viktorja Bernika bi morda lahko brali kot reakcijo na slovensko modernistično slikarstvo, a zdi se, da je za slikarje modernizem le eden od možnih historičnih slogov in s slovensko slikarsko tradicijo še zdaleč niso obremenjeni. Še več, večinoma jih slovensko modernistično slikarstvo ne zanima. Kariž pravi: "S slovenskim modernizmom se nisem kaj prida ukvarjal, ker nima elementa, ki bi me zanimal. Slovenski modernizem je interni, lokalni pojav. Gotovo so obstajali kvalitetni projekti, a ni pojav, ki bi me zanimal."²⁷ Modernizem je tem slikarjem tuj, saj je odmaknjen od družbe, ti slikarji pa, prav kakor newyorški pop-umetniki, slikajo svet, v katerem živijo. Sašo Vrabič je na vprašanje o slovenskem modernizmu odgovoril takole: "Redki so bili, ki so svoje delo lahko vpeljali v širše družbeno razumevanje. Živeči modernizem, ki je trenutno dejaven v Sloveniji je dosegel status nedotakljivosti in elitnosti. Nedotakljivost sodobnih modernistov je strašljiva in omejena, avantgarda se pa tako ali tako ne dogaja več nikjer, mogoče v TV-oglasih?"²⁸

Kljub temu da nekateri izmed slikarjev upodabljajo tudi motive iz slovenske slikarske tradicije,²⁹ jim ta pomeni le eno izmed možnih izbir podob iz sveta okoli njih. Slikarji ne ločujejo več med domačo in tujo umetnostjo, ampak motive in ideje prevzemajo iz globaliziranega sveta. Slikarstvo teh umetnikov je neobremenjeno z vprašanji in kategorijami konkretnosti, abstrakcije, reprezentacije in realizma. Svet, ki ga slikajo, se večinoma dotika urbanega, ki je prepojeno s prisotnostjo množičnih medijev. Nič čudnega ni, da je tudi slikarska percepcija zaznamovana s to poplavo podob.

²⁶ Mastnak, Pogačar, 2001, 1.

²⁷ Intervju z Žigo Karižem, osebni arhiv, april 2004.

²⁸ Intervju s Sašo Vrabičem, osebni arhiv, april 2004.

²⁹ Bernik v seriji slik interierjev v nekatere vstavlja podobe realnih slik, Krnc pa v ciklu slik iz leta 2003 kot motiv več slik uporabi Jamovo Kolo.

Generacija slikarjev, ki se je rodila v prvi polovici 70. let, je v razrahljanem komunističnem sistemu odraščala ob prvih *ZX-spectrumih*, ameriških filmih in tuji glasbi. Političnega pritiska in pomanjkanja ni čutila ali pa sta bila le še odzven, ki je mlademu človeku v puberteti pomenil bolj zabavo kot resnejši pritisk. Z vstopom na kapitalistično tržišče so našo državo preplavile podobe – nastop novih, komercialnih televizij, poplava oglaševanja, svetleče revije itd. Poleg tega so v naša življenja vstopali vedno zmogljivejši računalniki, ki so slikarjem po eni strani rabili za ustvarjanje in preoblikovanje motivov z računalniškimi programi, kakršen je npr. *Adobe Photoshop*, po drugi strani pa se je kot vir novih podob uveljavilo medmrežje.

Viktor Bernik, Žiga Kariž, Gorazd Krnc, Arjan Pregl, Miha Štrukelj in Sašo Vrabič so slikarji iste generacije. Pri svojem delu vsi uporabljajo že obstoječe podobe. Kljub temu da jih družijo mnoga skupna zanimanja ter se med seboj poznajo in celo prijateljujejo, je treba opozoriti, da ne gre za skupino, še posebej pa ne za dogovorjeni skupni program njihovega dela. Vsak od teh umetnikov ustvarja neodvisno, ne glede na vse, kar jih družijo. Nekateri med njimi so pred nekaj leti ustanovili skupino *ZX_gen*, ki pa do danes ni nastopila v javnosti, razen na internetni strani. *ZX_gen* se predstavlja takole: “*ZX_gen* je skupina delavnih kreativnih umetnikov, ki se nočejo predstavljati kot individualci. Na kreativen način skupaj preživljajo svoj prosti čas. Najbolj jih povezuje *ZX* kot besedni *link* in generacijska povezava.”³⁰ Njihov glavni moto je: Igrajmo!”³¹

Jay David Bolter in Richard Grusin govorita o dveh različnih načinih dojemanja podobe, ki je bila iz enega prenesena v drug medij. Vsaj od renesanse in iluzionizma naprej je prisotna želja za transparentno neposrednostjo, kar pomeni, da ob opazovanju slike ne bi zaznali medija, ki nam to sliko posreduje.³² Andre Bazin³³ je še leta 1981 trdil, da sta film in fotografija zadostila naši potrebi za neposrednostjo, a nadaljnji razvoj medijev je pokazal na neveljavnost te trditve. Naše dojemanje neposrednosti podobe se v času spreminja.³⁴ Ob prvih prikazovanih filma so ljudje verjeli, da jih bo vlak, ki se jim je bližal na posnetku, resnično povozil, danes pa nas taka podoba ne fascinira več na enak način.

³⁰ Domači računalnik – Sinclairjev *ZX Spectrum*, ki so ga v 80. uporabljali kot stroj – igrišče digitalne podobe, največkrat uporabljan za igranje igrice.

³¹ *ZX_gen*, 2002.

³² Bolter, Grusin, 2001.

³³ Bazin, 1981, 237–244.

³⁴ Gunning, 1994, 114–133.

Za nasprotje transparentni neposrednosti velja večmedijskost (*hypermediacy*), hkratna prisotnost več medijev, fascinacija z mediji, katere najboljši primer je okolje *Oken* na računalniku, ki sta jih za Xerox PARC v 60. in 70. letih izpopolnjevala Douglas Engelbert in Alan Kay, prisotna pa je vsaj od iluminiranih rokopisov naprej.

Zanimanje za večmedijskost se gotovo kaže v delu Gorazda Krnca. V njegovih slikah se prepletajo grafike, fotografije in izposojene podobe iz različnih medijev. S tem se vzpostavi fragmentarnost, razlika v površinah, nejasnost in raznovrstnost podob. Če v debato o takšnem večmedijskem slikarskem načinu vpeljemo Clementa Greenberga in njegovo teorijo o tem, da je slikarstvo pred ameriškim visokim modernizmom prekrivalo samo slikarsko delo in je kasneje abstraktni ekspresionizem razkril samo bistvo umetnosti, ugotovimo, da Krnčevo slikarstvo pomeni korak naprej od razumevanja medija v Greenbergovem smislu in morda nekakšno ironiziranje tega. Tudi z uporabo realističnih podob in drugih medijev se da namreč prikazati razlika med medijem slikarstva na eni in v slikarsko delo vključenimi drugimi mediji. Podobno metodo Gorazd Krnc uporablja tudi v svojih video-delih, zaradi česar se nam njegovi videi včasih zde slikarski, slike pa podobne video-umetnosti. To potrjuje tudi citat iz Krnčevega diplomskega dela, ki govori o konstitutivnih elementih video-podobe: "O slikarstvu sem se veliko naučil ravno z uporabo video-montaže. [...] oboje se ne izključuje, ampak dopolnjuje s še mnogoterimi drugimi možnostmi tako slikarske kakor video-intervencije."³⁵

A neposrednost vodi k večmedijskosti. Novonastali medij ponuja navadno ponuja realnosti zvestejšo upodobitev, a se ga prej ali slej spet zavemo kot medija. Verjetno prav vedenje o tem, da popolna neposrednost podobe ni možna, slikarjev ne vodi več v poskuse slikanja popolne podobe *trompe-l'oeil*, pravzaprav se jim to vprašanje ne zdi več pomembno. Zadovoljujejo se z realizmom, vendar pa se vsaj pri nekaterih slikarjih, npr. Žigi Karižu, Mihi Štruklju in Arjanu Preglu, kaže zanimanje za *remediacijo* oz. prenos podobe iz enega medija hkrati z lastnostmi tega medija v slikarsko delo.

Sašo Vrabič in Viktor Bernik večkrat uporabljata model *spremembe namena* (*repurposing*), pri katerem gre za prenos teme ali motiva, brez namernega prenosa značilnosti medija, kljub temu da se ta vsaj delno, npr. ploskost podobe, ki jo povzroči fotografija, še vedno ohranja.

³⁵ Krnc, 2003, 5.

Popart newyorške šole je pomenil slikanje sveta oglaševanja in produktov na takšen način, da je bil objekt potisnjen v ospredje in je Leo Steinberg lahko rekel, da ga naslikano tako prevzame, da ga ne zanimajo več slikarske lastnosti umetniškega dela, tega pa za Štruklja, Kariža, Krnca, Vrabiča, Bernika in Pregla gotovo ne bi mogli trditi. Ob uporabi računalnikov in fotografije jim je blizu tudi ročno slikarsko delo, ki se ga nobeden med njimi ne trudi zabrisati. Kljub temu da so Kariževe slike - npr. cikel *Sivo mesto* – večkrat vpete v izbran koncept, je prav slikarskemu načinu posvečena velika pozornost. Slike z debelimi nanosi barv so mnogokrat ustvarjene tako, da je na sliki opazen tudi medij, iz katerega je bila slika vzeta, največkrat televizija. Podoba na sliki ne izhaja več zgolj iz slikarskih konvencij, ampak s seboj prinaša svojo zgodovino in kaže na značilnosti tehničnega prenosnika podobe. Podobo nosilec medija transformira in ji doda svoje značilnosti.

Miha Štrukelj, ki je v ciklih avtoportretov, Černobila ter bombardiranj v Afganistanu in Beogradu odslikaval digitalne podobe, je v slike prenesel značilne *piksle*, ki zaznamujejo povečane digitalne podobe. Njegov zadnji cikel še vedno nastaja po predlogi digitalnih fotografij, a motiv je le delno prenesen na platno.



MIHA ŠTRUKELJ, THE CITY III, 2003, OLJE NA PLATNU, 40 X 50.

Gorzda Krnca zanimajo različni profili struktur nanosenih na platno, tako da so barve včasih gosto nanesene, včasih pa le prekrivajo površino, pridružujejo pa se jim na platno nalepljeni ali s pomočjo lastne grafične metode odtisnjeni motivi.

Arjan Pregl se v svojem delu ukvarja s spremembo v videzu, ki se zgodi, ko računalniško ustvarjeno podobo s čopičem prenese na platno in s tem ostaja najbližji raziskovanju samega medija slike.



ARJAN PREGL, NATO, KO BOMO VARNI IN SVOBODNI, 2004, OLJE NA PLATNU, 140 X 110.

Najbližja popartu z gladkimi odslikanimi površinami in ostrimi robovi sta Bernik v ciklu interjerjev in Vrabič. Slike Saše Vrabiča kljub temu, da včasih vključujejo prvine in preprosto odslikavo, ki ju lahko povežemo z vplivom newyorškega poparta, vključujejo tudi drugačne slikarske načine in predvsem ponujajo druge vsebine. V njih najdemo tudi abstraktne dele, pomešane s popularnimi motivi. Njegove slike so mnogokrat vezane na raziskovani koncept. V zadnjih delih je to koncept privatnega, ki ga je predstavil na razstavi *Privat(e)* v Galeriji na Prušnikovi.³⁶ “Ta premik sem naredil v času, ko se mi je zdelo, da delam preveč stvari hkrati in ne uspevam doživljati dela, ki ga imam rad, v polnem zamahu, ampak zelo površinsko in hitro. Eskapizem oz. pobeg se v teoretskih krogih

³⁶ *Privat(e)*, 8.–26. april. Ljubljana: P74, 2003.

pojmuje in primerja s prihodom produktov informacijske dobe, sploh računalnikov, saj so prinesli mnogo pomagala, s katerimi si lahko pomagaš pobegniti od resničnosti. Pravzaprav je že knjiga dovolj, ampak tudi teme, ki so me zanimale recimo pred desetimi leti, so bile povezane predvsem s tehnologijo in vplivom tehnologije na človeka. Tudi tehnično me je zanimala *multimedija*, saj je ponujala zanimive interakcije z gledalcem: animacijo, zvok in sliko. Tehnologija je ustvarjena za to, da bi človeku pomagala, sedaj pa sem pred tem, da imam ogromno dela ravno zaradi nje. Odmik v privatnost je bil nameren, saj sem s tem hotel povedati, da se avantgardne ideje dogajajo doma za štirimi stenami in ne v galerijah, da je pravzaprav pobeg v privatno alternativa sodobnega pogleda, čeprav se zdi dokaj konzervativna. Skratka; delati črno-bele slike, igrati na akustične inštrumente in uporabljati svoj glas je nekakšna alternativa, nekakšen eskapizem in aktivni komentar na dokaj pasivno ZX generacijo, ki svojo energijo vlaga v presnemavanje cedejev, gledanje teveja in igranje video igrice.”³⁷



SAŠO VRABIČ, PONG, 2003, OLJE NA PLATNU, 45 X 55.

Kljub temu da Viktor Bernik mnogokrat uporablja tehniko ostrega robu in nanosi barv gladko prekrivajo površino platna, se njegove slike razlikujejo od značilne motivike poparta. “To, da sem pred dvema letoma dobil digitalni fotoapa-

³⁷ Intervju s Sašo Vrabičem, osebni arhiv, april 2004.

rat, je vplivalo na to, kakšne slike delam zdaj. Ne delam praznih prostorov zaradi praznih prostorov, ampak zato, ker nekatere stvari izpustim, izločim. V mojih slikah je gotovo deloma opazen vpliv forme filma. Mislim, da prazen prostor učinkoviteje ustvarja atmosfero, v kateri se lahko prestaviš vanj.³⁸



VIKTOR BERNIK, DNEVNA SOBA, 2003, AKRIL NA PLATNU, 145 X 185 CM

Slikarstvo teh umetnikov je povezano z *zdaj*, saj upodabljajo svet, v katerem živijo. "Motivika na podobah je svet okoli mene. Tako narava že dolgo časa niso več le drevesa, trava in dve nagi ženski, ampak so tu še *džambo plakati*, internet, televizija, *hollywoodski* spektakli v kinu, moja draga, sanje, časopisni izrezki, galerijski obiski ... in ker nobena od teh stvari ni izolirana, tudi v slikah ne omejim podobe, ampak ji poskušam dati okolico. Tako se včasih zgodi zgodba, včasih ne."³⁹

Naloga umetnosti seveda ni, da dokumentira svet okoli sebe. "Slike niso svetovni jezik, ampak raje jezik sveta. Kot skromni neodvisni lingvistični elementi so podobne pesmim, a povezane z mnogimi socialnimi in umetniškimi konteksti. Funkcija slike ni niti da potrdi, niti da zanika, ampak kot mreža predstavi neskončno relativnost."⁴⁰

³⁸ Intervju z Viktorjem Bernikom, osebni arhiv, maj 2004.

³⁹ Intervju z Gorazdom Krncem, osebni arhiv, junij 2004.

⁴⁰ Van Tuyl, Lutgens, 2003.

Ko slikarji fotografije poustvarjajo s tradicionalnimi sredstvi, podobam odvzamejo karakter indeksa. Kljub temu da lahko motiv slike prepoznamo, ta ne upodablja več realnega sveta, saj je po našem prepričanju slika nastala zaradi imaginacije slikarja. S tem prepričanjem se v svojem delu poigrava Žiga Kariž in tako sili gledalca, da prepozna *nepravo religioznost* slike, kakršno je opisoval Berger. Ko preslika naključni trenutek ameriškega filma in ga gledalcu ponudi kot izvirno delo *genija umetnika*, gledalca preslepi. Ko ta vendarle prepozna motiv slike in ugotovi, da izvira že iz prej obstoječega dela, slika v njem sproži vprašanja o originalu in posnetku, o pomenu in umetniškosti dela. V Kariževem delu se izolirani filmski prizor znajde v kontekstu elitnega dekorja in s tem narekuje novo branje. Slika je umeščena prav v tiste družbene prostore, ki imajo moč, ki so torej objekti z družbenim pomenom in so od nekdaj v tesni zvezi z nastajanjem umetnin.



ŽIGA KARIŽ, TERROR=DÉCOR: ART NOW, POSTAVITEV V A + A, 2003

Slike umetniki večinoma snujejo kot vsečne proizvode. Kot takšne so slike podobne kateremukoli reproduktivnemu proizvodu, ki pa mu prisotnost v galeriji dodeli status umetniškosti v smislu institucionalne teorije, kakor jo pojmuje Dickie.⁴¹ Gre za historično-socialno vsiljeno razmerje sprejemnika do umetniškega dela. Takšna *avrtičnost* “ne zaznamuje tega, kar delo pomeni, temveč način, na

⁴¹ Dickie, 1974.

katerega zmore pomeniti nekaj za sodobno publiko”.⁴² Poudarek na *posebni kreativnosti* umetniške produkcije kot iracionalnem procesu, ki je bistveno drugačen od vseh drugih vrst *izdelovanja*, kar se nanaša na pojmovanje umetnosti in kar Karriž zavestno izrablja, Vrabič pa spodbija s svojim hitrim načinom slikanja in popolno nezavezanostjo nastalim produktom. Berniku je pomembno dejstvo, da je slika original, da je pred njim to, kar je. “Reproduktivnost je delno res odvzela sliki avro, hkrati pa vseprisotnost reproduciranih in ponavljajočih se podob na neki način povečuje občutek o tukaj in zdaj klasične slike.”⁴³

Slike se na prvi pogled zdijo všečne, ker je na prvi pogled všečen svet okrog umetnikov: “Tako pride do ZX_gena, s katerim smo vsi cepljeni. V veliko slikah se pojavlja ta zgodnja računalniška podoba, ZX-estetika – čiste barve, slaba resolucija.”⁴⁴



GORAZD KRNC, SLAVNI MOMBAŠKI OKLI, 2005, AKRIL NA PLATNU, 100 X 70.

Slikarji vedo za zgodovinsko razliko med popularno kulturo in visoko umetnostjo, a si pri iskanju motivov z njo ne belijo glave. Motivi pač prihajajo iz sveta, ki jih obkroža, ta pa je večinoma vezan na popularno kulturo. “Te predloge uporabljam zato, ker jih potrebujem, in zato so mi všeč, kot je rekel Warhol. Ne

⁴² Markus, 2001, 10.

⁴³ Intervju z Viktorjem Bernikom, osebni arhiv, maj 2004.

⁴⁴ Intervju z Gorazdom Krncem, osebni arhiv, junij 2004.

gre za subjektivno upodabljanje meni ljubih podob”.⁴⁵ Umetnost zanj ni več “elitistična, nedotakljiva in nosi kvaliteto, ki jo določa neka teoretska vodilna elita”.⁴⁶ “Ključna razlika je, da popkulturo definira masovna produkcija, uničenje originala, ta pa spet definira visoko umetnost. Po mojem razliko povzroča vprašanje dobičkonosnosti, toliko sta si podobni ali različni, kolikor sta donosni ... ni več želje, da bi katerokoli izničili, pojavil se je hibrid, ki velja za umetnost in popkulturo. Cilj tega hibrida je donosnost. To velja tako za modo, glasbo, film, kakor tudi za likovno umetnost.”⁴⁷ Popkultura in visoka umetnost sta danes tako prepleteni, da Arjan Pregl meni, da bi se “danes veliko gledalcev, če bi se odločalo med ogledom *elitistične* abstrakcije in recimo interaktivne, ‘demokratične’, na široko množico naslovljene umetnine, odločilo za prvo. A to je že spet drug problem, problem predstavljanja v muzejih in mogoče bolj problem naših muzejev, financ, izobrazbe na tem področju, šolanja.”⁴⁸

Kljub vsemu povedanemu gre pri slikah, ki jih ustvarjajo umetniki, še vedno za užitek, veselje, željo in zadovoljstvo, ki niso več tabuizirani pri nastajanju in sprejemanju umetnin. Ne gre za regresivni čutni užitek v barvi in rokodelstvu, kakor so ga poudarjali neoekspresionisti in transavantgarda, ampak za vizualni užitek, čutno in intelektualno veselje. Slikar, ki se igra igro umetnosti, postane *pictor ludens*.

Še nikoli ni bila nobena doba tako informirana o sami sebi. Še nikoli ni nobena doba o sebi vedela tako malo. [...] ‘Ideja podobe’ odžene idejo; vrtinec fotografij pokaže brezbržnost do tega, kar podobe zares pomenijo”.⁴⁹ Televizija nam ponuja mnogo informacij, a hkrati deluje kot zaslon pred realnostjo, ki nam preperečuje, da bi prišli do znanja. Deluje kot sredstvo proti šoku videnja realnosti in vedenja o njej. Zaslon je ščit pred doživetjem. Postmoderni red – primat materialnega sveta spodbuditi s podobami – je svet simulacije in simulakra. Pojavi se dvom, ne o resnici objekta, ampak o resničnosti reprezentacije – sveta ni možno zares dojeti, totalna slika ne obstaja.

V času digitalnih medijev je slikarstvo povezano s kodiranjem, piše Knut Ebeling.⁵⁰ Ne zanima ga deformacija prvotno čistega, naravnega materiala. Slikarstvo

⁴⁵ Intervju z Žigo Karižem, osebni arhiv, april 2004.

⁴⁶ Intervju s Sašo Vrabičem, osebni arhiv, april 2004.

⁴⁷ Intervju z Žigo Karižem, osebni arhiv, april 2004.

⁴⁸ Intervju z Arjanom Preglom, osebni arhiv, maj 2004.

⁴⁹ Kracauer, 1927/1993, 117.

⁵⁰ Van Tuyl, Lutgens, 2003, 36–40.

se danes ukvarja s sistemi simbolov, ki so od nekdaj kodirani in zato iznakaženi. Slikarstvo se zateka h kodam in jih dodatno kodira, slikarstvo se dogaja na meji različnih kod, prostorov, v katerih pomen postane dvomljiv. Slikarstvo danes se ukvarja z razlikami in popačenji med kodami, ki se zgodijo, ko podoba preide iz enega v drug sistem simbolov. Na podobe vpliva njihovo potovanje, formatiranje in *reformatiranje*, kodiranje in ponovno kodiranje. Pomen se radikalno spremeni, ko so podobe iz drugih medijev prenesene na platno. "Tako recimo ponovitev motiva v sliki pomeni kompleksno postmodernistično idejo semplanja in postavitve nečesa starejšega v ponoven časovno sodobnejši kontekst. Slike včasih govorijo o poplavi in možnosti izbire pogleda, včasih o kombinaciji več motivov in možnosti različnih interpretacij s kombinacijo pogledov, nenazadnje pa je užitek slikanja, užitek (po)ustvarjanja že videnega popoln užitek in meditacija."⁵¹

BIBLIOGRAFIJA:

- Antoine, J.-P., idr. (1995): *Gerhard Richter*, Pariz.
- Bazin, A. (1981): *The Ontology of the Photographic Image. Classic Essays in Photography*, New Haven, 237–244.
- Benegalija, G. (2003): *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985*, Ljubljana.
- Benjamin, W. (1996): *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. Izbrani spisi*. Ljubljana, 145–176.
- Berger, J. (1972): *Ways of Seeing, Based on the BBC television series*, London.
- Bolter, J. D., Grusin, R. (2001): *Remediation: Understanding New Media*, London.
- Breuvart, V., ur. (2002): *Vitamin P, New perspectives in painting*, London, New York.
- Carroll, N. (1998): *A Philosophy of Mass Art*, Oxford.
- Clark, T. J. (1973): *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London.
- Danto, A. C. (1997): *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton.
- Dickie, G. (1974): *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*, Ithaca.
- Farwell, B. (1977): *The Cult of Images: Baudelaire and the Nineteenth-Century Media Explosion*, Santa Barbara Art Museum.
- Fiske, J. (1995): *Television culture*, London, New York.

⁵¹ Intervju s Sašo Vrabčičem, osebni arhiv, april 2004.

- Gombrich, E. H. (2002): *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London.
- Gunning, T. (1994): *An Aesthetic of Astonishment. Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick, 1994, 114–133.
- Hockney, D. (2001): *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London.
- Jenks, C., ur. (2002): *Vizualna kultura*, Zagreb.
- Kariž, Ž. (2003): *Teror = dekor II: high concept*, dostopno na <http://td2.ljudmila.org/pr-concept.html>, 10. 12. 2004.
- Kariž, Ž., Križnik, B., Teržan, V. idr. (2003): *terror = décor: art now /kat./*, Ljubljana.
- Kracauer, S. (1993): "Photography", *Critical Inquiry* 3, 421–436.
- Krnc, G. (2003): *Konstitutivni elementi video podobe* (v povezavi z lastnimi deli), diplomska naloga, Ljubljana.
- Krpan, J. (1998): *Žiga Kariž – The Grey City. Fuck off painting!*, 1998, dostopno preko www.kapelica.org, 10. 12. 2003.
- Lambert, S. (1987): *The Image Multiplied: Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*, London.
- Lawson, T. (1984): *Last Exit: Painting. Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, Boston.
- Lippard, L. (1966): *Pop Art*, London.
- Madoff, S. H., ur. (1997): *Pop Art, A Critical History*, Berkeley.
- Malraux, A. (2003): *Le musée imaginaire*, Pariz, 1947. (tudi v: Campany, D., ur., *Art and Photography (Themes and Movements)*, London).
- Markus, G. (2001): "Walter Benjamin or: The Commodity as Phantasmagoria", *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies* 83, 3–42.
- Mastnak, T. (1998): *Koncept ponavljanja v moderni likovni umetnosti: slovenske refleksije*. Ljubljana.
- Mastnak, T., Pogačar, T. (2001): *Revizije*, Slika 70 + 90, 6. marec 2001 – 26. april 2001 /kat./, Ljubljana.
- Mitchell, W. J. T. (1994): *Picture Theory Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago.
- Robins, K. (1996): *Into the Image, Culture and Politics in the Field of Vision*, London, New York.
- Rubin, J. H. (1997): *Courbet*. London.

- Savedoff, B. E. (2000): *Transforming Images, How Photography Complicates the Picture*, Ithaca, London.
- Scharf, A. (1974): *Art and Photography*, Harmondsworth.
- Španjol, I., Zabel, I., ur. (2003): *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985 /kat./*, Ljubljana.
- Van Tuyl, G., Lutgens, A. (2003): *Painting Pictures: Painting and Media in the Digital Age /kat./*, Kunstmuseum Wolfsburg.
- Vignjevič, T. (2004): *Mediji v sliki, Media in Painting /kat./*, Ljubljana.
- Walker, J. A. (1994): *Art in the age of mass media*, London.
- Weibel, P. (1995): *Pittura/Immedia /kat./*, Gradec, Celovec.
- Zabel, I. (2003): “Slovenska umetnost 1975–85: koncepti in konteksti,” v: Španjol, Zabel, 2003, 10–26.
- Zabel, I. (1998) : “Od socrealizma do analitične abstrakcije,” v: Trenc-Frelj, I., ur., *Umetnost na Slovenskem*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- Zalar, F. (1977): “Nekateri aspekti “novega realizma” v slovenskem mlajšem slikarstvu”, *Sinteza* 12, 25–36.
- ZX_gen: *Home of ZX gen*, 2002. Dostopno na: <http://www2.arnes.si/~tpogac1/parasite/index.html>, 2. 6. 2004.