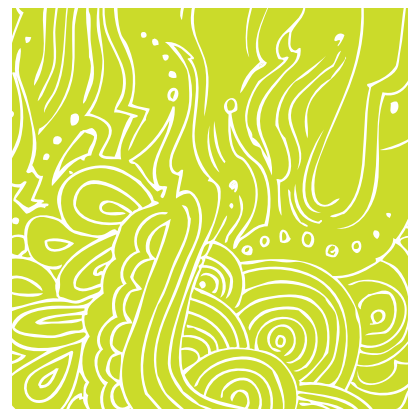


artFIKS

revija za kulturne oduisnike

1.letnik, 2.število, julij 2013





Uvodnik

Tokratna številka je korak dalje, četudi ne ravno v smer, ki smo jo sprva pričakovali. Počasi se razvijamo v pravo revijo za umetnost in kulturo. Čeprav je sama oblika ostala enaka, se je spremenilo naše razmišljanje, postajamo bolj kritični in skušamo vpeljati tudi druge vidike, povezane s kulturo.

Izdati revijo v izpitnem obdobju, ravno preden se vsi podamo na dopuste, ni ravno lahko naloga, saj imamo v mislih druge stvari. Pisanje se zdi trivialno in se le redko spravimo pred računalnik, mnogim manjka tudi inspiracije, saj so jo pobrali izpiti, načrtovanje dopusta in druge obveznosti. Vseeno lahko rečemo, da smo v tokratni reviji napredovali in da imamo za pokazati nekaj več, kar pa upamo, da boste opazili tudi bralci.

Ker so pred nami ravno poletni meseci, v katerih se nas največ odpravi na pot v tuje kraje, smo v tokratni izdaji naredili malo večji poudarek ravno na dogodkih v tujini, kritikah razstav ipd. Morda boste med njimi našli tudi nekaj zase, vendar pa vseeno nismo kar naenkrat postali turistični vodnik. Naša primarna naloga je še vedno širiti kritično razmišljanje med bralce in morda se boste enkrat tudi vi opogumili in prispevali kakšno idejo. Še vedno namreč širimo naš kolektiv piscev, ki jih načeloma nikoli ne primanjkuje. Dobrodošli ste vsi, ki jih zanima umetnost, kultura in pisno izražanje.

Lepo vabljeni k branju in morda enkrat v prihodnosti tudi k sodelovanju. [Sara Erjavec Tekavec](#)

Kazalo

Artfiks critics	4
Charles Fréger: Wilder Mann	4
Podobe Balkana - Identiteta in spomin v dolgem 19. stoletju	6
Kulturni kot	8
»Svetovna umetnost« in kanon	8
Svet občuti(j) v filmu Wesa Andersona	10
Holy Motors	11
Kulturne novičke	13
Institucija kultura	14
Muzej od blizu	14
A plus A	15
Kultura na poti	17
Belgijska arhitektura, slikarstvo in pivovarstvo	17
AF intervju	25
Vrata so vedno odklenjena	25
Umetniški portret	28
Underground pod lupo	28
Artkusija	37
DENIED. O avtorskem imenu, njegovem rojstvu, življenju in smrti	39
Futurizem ali zakaj je pomemben kontekst	37
Knjige pod lupo	43
Pierre Bourdieu: Photography	43
David Bate: Fotografija	44
Patti Smith: Just Kids	45
Kulturne najave	46





Charles Fréger: Wilder Mann

Fotografska razstava

15. 2. 2013–9. 6. 2013

FotoMuseum Provincie Antwerpen, Antwerpen, Belgija

Če v primeru ljubljanske Nacionalne univerzitetne knjižnice vzpon po stopnicah ponazarja pot k modrosti, nas stopnice v FotoMuseumu vodijo v sam izvor, v preteklost, tradicijo in primitivno. Institucija, rahlo umaknjena iz živahnega vrveža centra slavnega mesta mode, nam namreč v najvišjem nadstropju v obliki sobe skromnih dimenzij ponudi vpogled v raznolikost evropskih navad. Linija barvnih fotografij se v višini pogleda gledalca začne pri vhodu, kjer se tudi izteče, le na sredi, točno nasproti točke vstopa, njen ritem prekine besedilo – kratka predstavitev razstave Divji mož. Še ena v vrsti tem Charlesa Frégerja, umetnika, ki je junija leta 2000 diplomiral na Rouenski umetniški šoli in se v svojem delu nadvse rad navezuje na poetiko antropološkega interesa za raznolikost družbenih skupin. V kotih sobe nas v enakem sosledju, kot smo mu bili priča na primeru fotografij, pričakajo osebne izkaznice le-teh z navedbo imena divjega moža ter kraja, iz katerega izhaja. Beli modernistični kubus z drobnimi črnimi označbami vsekakor ne obremenjuje povprečnega obiskovalca – nasprotno – podredi ga logiki razstave, kjer je slika tista, ki potrebuje brezkontekstualni prostor, da zadihna. Pomanjkanje počivališč zaradi majhnosti razstave ni tako očitna kot

morda v drugih razstavnih prostorih – še več, njena očarljivost zapelje v izgubo subjekta v njeni temi. Kurenti so v slovenskem prostoru v kolektivno zavest prešli do te mere, da pogosto pozabljamo izhodišče teh glasnih, kosmatih stvorov. Njihova zgodovina se namreč širi preko meja naše države. Po nekaterih virih naj bi jih v naše kraje zanesli Uskoki,¹ vsekakor pa se povezujejo z rituali, predhodnimi krščanski veri. Dandanes jih seveda razumemo kot nekakšen nacionalen simbol, pa tudi simbol Ptuja, pusta in prihoda pomladi. Kljub vsemu je slovenska umetnost že v času modernizma veseljaškemu kurentu pridala tudi diametralno nasprotno temačno plat. *Mrtvi kurent*, stilizirani portret, spomin rezultata pravega boja za izbrano damo med zamaskiranimi mladeniči, *memento mori*. France Mihelič je v pomladansko rajanje zanesel dih smrti in vedenje, da kmalu zopet nastopi zima ter da ima vsako življenje svoj neizbežen konec.

Tako s slovenskim kurentom, kot z drugimi podobnimi pošastmi evropske tradicije se je v svojem fotografskem ciklu *Wilder Mann* ukvarjal Charles Fréger. Na svojem potovanju skozi 19 različnih evropskih držav je dve zimi beležil etnografsko transformacijo. Enkrat na leto, v obdobju med decembrom in veliko nočjo, civilizirani sodobni možje zakrijejo svojo identiteto ter si nadenejo pradavno ritualno masko divjega moža. Bolj vzhodne kot so države, bolj divji so divji možje. V Avstriji se

¹ <http://www.ed-kurent.si/>, dne 13. 5.



srečamo s Krampusom, nekakšno nemško različico slovenskih parkeljnev, zlih Miklavževih spremljevalcev. Na Hrvaškem najdemo dondolaše in zvončare, ki imajo podobno kot naši kurenti dolge rdeče jezike, živalske maske ter rogove. V Romuniji privzamejo podobo jelenov, skupaj s plesalci pa uprizorijo lov. Mnoge od teh tradicij sovpadajo z datumi krščanskih praznikov, četudi njihove korenine verjetno segajo stoletja dlje. Ikonografija divjih mož, ki se pojavljajo tudi v zahodnih in centralnih evropskih državah, bodisi kot *L'Homme Sauvage*, *Wilder Mann*, *Wild man* ali celo *Macidula*, pa je najpogosteje vezana z ikonografijo medveda. To mogočno bitje se lahko kot človek postavi na zadnji taci, kljub vsemu pa ga vsako leto, ko napoči čas za spanec, pokori zima. Postati medved tako pomeni postati tisto primarno, nagonsko in živalsko, postati id, hkrati pa da možnost pokoriti taisti id in postati več – superego.

Vsej tej ritualni igri različnih dežel smo lahko prisotni v sklopu ene same razstave, ene same niti ne preveč velike sobe ali še lažje – v sklopu enega samega kataloga. Barvne fotografije različnih dimenzij prikazujejo omenjana bitja ali če se izrazim po slovensko – maškare – v njihovem naravnem okolju: na travnikih, poljih, gozdovih, s hribovitim ali gorskim ozadjem, ki ga venča modro nebo. Pas fotografij zapelje v nenavadni svet mita in skoraj ritualno vodi do navedb poimenovanj nenavadnih mask. Fréger uspešno polemizira priklenjenost sodobnega človeka na tehnologijo in njegovo željo po – vsaj občasni –

ponovni združitvi z naravo. Proslava novega življenja, ki mu bo sledila nova smrt, postane skozi fotografije ne le nuja, pač pa transparentno dejstvo cikla, ki se tudi ob ogledu razstave zaključí z vabilom. Nekaj kostumov, fototapeta z gorskim motivom in fotoaparati nagovarjajo obiskovalca, naj za trenutek pozabi hiteti in postane divji mož, s tem pa ga aktivirajo bodisi v istovetenje z videnim ali še bolje v problematiziranje le-tega. Tina Krajc

Internetni viri:

http://www.charlesfreger.com/biography/cv_en.html

<http://www.ed-kurent.si/>

<http://www.fotomuseum.be/>

[http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/](http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jun/26/charles-freger-wilder-man)

[jun/26/charles-freger-wilder-man](http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jun/26/charles-freger-wilder-man)

<http://lejournaldelaphotographie.com/entries/5300/>

[http://ngm.nationalgeographic.com/2013/04/europes-](http://ngm.nationalgeographic.com/2013/04/europes-wild-men/shear-text)

[wild-men/shear-text](http://ngm.nationalgeographic.com/2013/04/europes-wild-men/shear-text)





Podobe Balkana - Identiteta in spomin v dolgem 19. stoletju

9. 4. 2013–25. 8. 2013

Narodni muzej Slovenije – Prešernova, Ljubljana

Oblikovanje razstave: Ranko Novak

Postavitev razstave: RPS, Ljubljana

Potujoča razstava je svoja vrata prvič odprla v Sloveniji, pot pa bo nadaljevala tudi po drugih krajih jugovzhodne Evrope. Gre za projekt, kjer se je povezalo 12 muzejev različnih regij, pod okriljem Unesca in njegove globalne pobude »Kultura: most k razvoju«. Razstava prikazuje razvoj, značilnosti in skupne procese sodobnih narodov jugovzhodne Evrope. Ime je dobila po delu Marie Todorove *Imagining the Balkans* in poskuša spremeniti tipičen pogled, ki je omejen le na spore in razhajanja med narodi. Pri koncipiranju desetih tem,¹ ter izboru razstavljenih eksponatov je sodelovalo mnogo ljudi iz različnih držav, za samo organizacijo razstave v atriju Narodnega muzeja pa je odgovoren Ranko Novak.

Izredno natančno premišljena situacija glede na dan prostor, ki je relativno majhen, rezultat pa vseeno ni klavstrofobičen. Teme se kot večkrilne instalacije ločijo po naslovih in močnih barvah, po vsebini pa se med sabo prepletajo, tako da ni pomembno, po kakšnem vrstnem redu se lotimo ogleda. Če vam ne pade v oko določen predmet ali tema, ki vam je blizu, se boste verjetno premikali v nasprotni smeri od urinega kazalca. V tem primeru boste obhodili vsako instalacijo tako, da boste vedno začeli pri tisti stranici, ki nosi opis teme in ko bo le-ta obdelana, se boste znašli pred naslednjo

temo točno na začetnem krilu, ki nosi opis vsebine. Najprej vas ob steni pospremi pano z osnovnimi podatki o namenu razstave in odgovornih ljudeh ter kronologija pomembnejših političnih dogodkov 19. stoletja. Nato se tako kot dan, ki ga po navadi začnemo s kavo, tudi razstava simbolno začne s temo, posvečeno kulturi pitja kave. »Kavarna« predstavlja običaj, ki se razlikuje glede na vzhod in zahod: regije, ki so bile pod vplivom osmanskega cesarstva so pile turško kavo, tiste pod avstro-ogrskim vplivom pa dunajsko. Tu se srečamo z raznoraznimi dokumentacijami kavarn, notranjo opremo, različnimi kadilskimi pripomočki ipd.

Moram pa priznati, da ni omogočena udobnost za ogled multimedijskih posnetkov. Videi so najbolj učinkoviti, kadar so ločeni – v prostoru s sedišči – kjer si lahko odpočijemo in sledimo predstavitvi. Razstava vsebuje kar deset posnetkov, večinoma dokumentarnih filmov, ti pa so lahko precej dolgi. Jasno je, da ni mišljeno, da bi si obiskovalec ogledal vse posnetke v celoti, temveč le, da dobi nek vtis predstavljenega. Pri temi »Čigava pesem je to?« pa je drugače, saj sta tu predstavljena le dva eksponata in oba v multimedijski obliki, torej jima je treba nameniti večjo pozornost kot ostalim videom. Morda je opaziti željo, da bi bila ta tema malo bolj izolirana, saj sta pravokotni stranici instalacije (vsaka nosi en posnetek) obrnjeni proti steni, kjer so tudi mizice s stoli, a vseeno predaleč. Verjetno bi se situacija izboljšala, če bi povečali dimenzije ekrana, tako pa večina ljudi zopet le obhodi instalacijo

in si ne vzame časa za ogled posnetkov. Prvi video je kratek, gre za prikupno pesem Iztoka Mlakarja *Čikorija an'kafe*, ki jo je animiral Dušan Kastelic. Drugi video, po katerem je tudi tema dobila svoje ime, *Čigava pesem je to?*, pa je dokumentarni film Adele Peeve. Dokumentarec govori o pesmi, ki si jo lastijo tako Turki, kot Grki, Albanci, Bosanci, Makedonci, Srbi in Bolgari. Povsod je slišati isto melodijo, le besedilo variira: pri Turkih označuje bojno pesem, medtem ko npr. makedonska različica poje o lepem dekletu iz Drenovcev.

Razstava predstavlja skupna izročila in vzporedni razvoj sodobnih narodov jugovzhodne Evrope. Vsem je skupna modernizacija, razvoj tehnologije, želja po demokratizaciji, oblikovanje narodne identitete, potrebe po praktičnem znanju, iz česar sledi razvoj šol ter standardizacija jezikov. Sporočilo je jasno, tako da je razstava dosegla svoj namen – spremeniti tipičen pogled, ki je skoncentriran le na spore in razhajanja. Razlike bogatijo, podobnosti zbližujejo.

Edini problem je velikost prostora, ki je glede na število muzealij premajhna. Zaradi tega so multimedijski posnetki v ozadju, medtem pa bogati opisi izpadejo preobširni, kar nekatere demotivira, s tem pa je ogroženo tudi razumevanje bistva. [Nika Rupnik](#)



¹ Kavarna, Življenje v starem svetu, Potovanje in komunikacije, Nov družbeni red in vzpon srednjega razreda, Ustvarjanje in širjenje znanja, Zemljevidi, Izrabljanje zgodovine, ustvarjanje junakov, Javna praznovanja, Podoba naroda, Čigava pesem je to?.



Kulturni kot

»Svetovna umetnost« in kanon

Umetnostna zgodovina in teorija sta že dolgo časa naravnani precej interdisciplinarno. Nenazadnje je splošno priznan velik vpliv, ki ga je imela na to vedo literarna teorija strukturalizma ter poststrukturalizma na čelu z Barthesom, Derridajem in Foucaultom. Ker imata tako umetnost kot književnost vzpostavljen svoj kanon, je problematika kanonizacije zgodovinsko prisotna v obeh vedah, umetnostni zgodovini in komparativistiki – v umetnostni zgodovini na primer so se z njo ukvarjali feministična veda, postkolonializem in poststrukturalizem. V primerjalni književnosti in literarni teoriji pa je v zadnjem desetletju to vprašanje ponovno intenzivneje prisotno na področju raziskovanja t. i. »svetovne književnosti«. Glavno tezo teh raziskav bi lahko strnili v tole misel: književnost je povsem samosvoj svet oziroma sistem, ki mu vladajo kapitalistično-tržni zakoni, globalizacija in anglocentrična jezikovna politika. Tako se celoten prostor začne deliti na središče, kjer poteka osrednje literarno dogajanje, in pa periferijo oziroma obrobje, ki ga predstavljajo manjši narodi, ekonomsko šibkejše države in tradicionalno manj zastopani jeziki. Dela iz obrobja imajo zatorej mnogo manj možnosti za vstop v področje »svetovne književnosti«, če pa vanj že vstopajo, je to mogoče zgolj po pogojih zahoda – navsezadnje je nujen vsaj prevod v katerega izmed svetovnih jezikov. Svetovni literarni trg tako postane sistem, kjer so različna tuja literarna dela sicer lahko sprejeta, do določene mere lahko vanj vnašajo celo

nekatero značilnosti obrobja, vendar morajo vedno ustrezati tudi »univerzalnemu« oziroma globalnemu. To pa navsezadnje pomeni, da mora taka literatura ustrezati določilom zahoda.

In kako lahko definiramo kanon v umetnostni zgodovini? Ker so ta pojem obravnavali in kritično prevpraševali predvsem feministična, postkolonialistična, marksistična itd. umetnostna zgodovina, se je v grobem izoblikovala naslednja opredelitev: kanon je nabor del, ki ustrezajo estetskim pojmovanjem zahodnoburžoazne bele moške elite. Tako kanon v glavnem izključuje ženske umetnice, druge nezahodne kulture in delavske razrede. Ker se je pred leti tudi v umetnostni zgodovini pod vplivom globalizacije uveljavilo razlikovanje med centrom in obrobjem, bi lahko kanon opredelili kot umetnost, ki je podrejena prevladujočim normam zahoda, torej centra, v katerega obrobna umetnost, če sploh, vstopa kot »napačno«, zahodno razumljena oziroma je podvržena zahodnim estetskim standardom. Prav te standarde določa zahodno-buržoazna bela moška elita. Kanon je torej predvsem njihova lastna diskurzivna praksa.

Paul Crowther v delu z naslovom *Defining Art, Creating the Canon: Artistic Value in an Era of Doubt* trdi, da se taka opredelitev kanona naslanja na »institucionalno« definicijo umetnosti. Ta zagovarja, da status »umetnosti« opredeljujejo različne institucije, na primer kritiki, umetnostni zgodovinarji, kustosi, zbiralci, novinarji ... Definicijo umetnosti tako določa družba sama oziroma nekatere njene institucije. In ker tradicionalno ti vzvodi pripadajo zahodnoburžoazni

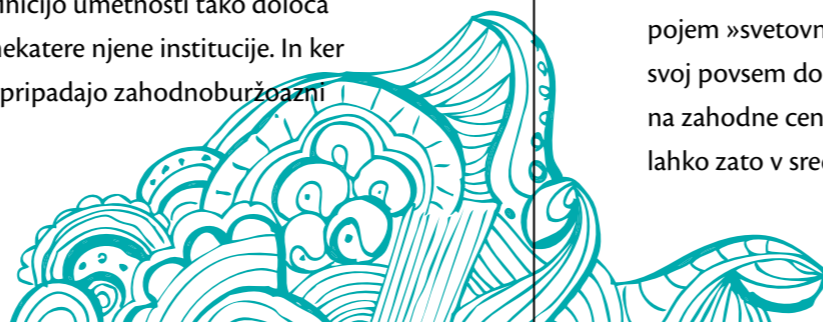
beli moški eliti, kanon posledično tvorijo dela, ki ustrezajo le-tej. Kritika kanona je torej povsem kritika pozicije moči določenega družbenega razreda, ki preko različnih institucij vzdržuje svojo lastno predstavo umetnosti in svojo obliko kanona. Menjava teh institucij bi rezultirala v drugačno pojmovanje umetniškega dela in seveda v drugačno obliko kanona. To pa navsezadnje pomeni, da je pojmovanje umetnosti in umetniškega dela povsem relativno. Vendar, pravi Crowther, je prav tak način razmišljanja najbolj »rasističen« oziroma »zahodno narcističen«. Institucije oziroma trg umetnin so namreč tisti, ki določajo, kaj je in kaj ni umetniško delo, katero delo je kvalitetno in katero sprejemljivo za kanon. Vrednost umetniškega dela, pri čemer lahko govorimo tako o kulturni kot materialni vrednosti, torej določajo izbrane institucije. Institucionalna teorija umetnosti je to relativnost bistroumno sprevidela in s tem celotni kanon postavila pod vprašaj. Vendar je prav tak način razmišljanja bistveno imperialističen, sama ideja relativizma pa izrazito zahodnocentrična, saj povzema logiko tržnega sistema, v katerem se vrednost vzpostavlja šele z družbenimi razredi in institucijami. Sprejemnik umetniškega dela je torej predvsem »potrošnik«, ki konzumira ponujeno mu diskurzivno prakso. Institucionalna teorija umetnosti to prepozna kot temeljno opredelitev umetnosti, vendar prav s tem »potrošniško logiko« aplicira na lastno opredelitev umetniškega dela. Tako leta izključuje vsa tista pojmovanja umetnosti, ki niso relativistična, češ da ne prepoznajo temeljnih vzvodov kanonizacije. Ali rečeno enostavneje: opredelitev relativizma umetniškega dela zavrača vsakršno tezo, ki relativizma kot takega ne priznava. Institucionalna opredelitev umetnosti je tako edino pravo razumevanje umetnosti. In seveda jo morajo vsi brezpogojno sprejeti.

S tem smo dosegli podobno situacijo kot jo opisuje pojem »svetovna književnost«. Globaliziran svet ima svoj povsem določen trg umetniških del, ki se deli na zahodne centre in ostalo obrobje. Dela iz obrobja lahko zato v središče vstopijo le pod pogoji samega

središča, torej pod tisto opredelitvijo umetniškega dela, ki ga središče priznava. Drugost obrobja je tako vedno pogojena z »univerzalnostjo« središča, s tem pa pogosto izgubi prav metafizični in ontološki temelj drugosti – na primer, po besedah Crowtherja, svoj religiozni temelj. Kritika kanona s stališča potrošniško določene institucionalne teorije umetnosti se je torej sprevrgla v imperialistično globalizacijo, kjer je Drugost vedno sprejeta pod pogojem lastne opredelitve umetnosti kot diskurzivne prakse. To pomeni, da so neustrezna umetniška dela zavržena ali pa je njihov ontološki in metafizični ustroj obrobja zabrisan in napačno reinterpreteriran. Pavšalen pregled »feminističnega«, »postkolonialističnega«, razredno kritičnega itd. nabora reprezentativnih del (neke vrste lastnega kanona teh smeri v umetnostni zgodovini) pokaže prav to: delo lahko v tak izbor vstopi le, če ustreza institucionalni definiciji umetnosti, kar se v večini primerov kaže kot kritičen pristop do tradicionalnega pojmovanja umetniškega dela. Torej kot kritika vsega, kar ne povečuje institucionalnega pojmovanja umetnosti. [Blaž Zabel](#)

Literatura:

- Mónica Amor, Okwui Enwezor, Gao Minglu, Oscar Ho, Kobena Mercer, Irit Rogoff, *Liminalities: Discussions on the Global and the Local*, *Art Journal*, LVII/4, 1998, pp. 28–49
- Michael Camille, Zeynep Çelik, John Onians, Adrian Rifkin, Christopher B. Steiner, *Rethinking the Canon*, *The Art Bulletin*, LXXVIII/2, 1996, pp. 198–217
- Paul Crowther, *Defining Art, Creating the Canon: Artistic Value in an Era of Doubt*, Oxford 2007
- Russell Ferguson, *Can We Still Use the Canon?*, *Art Journal*, LVIII/2, 1999, p. 4
- Marko Juvan, *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*, Ljubljana 2012
- Tomo Virk, *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja: kritični pregled*, Ljubljana 2007



Svet občuti(j) v filmu Wesa Andersona

Filmski festival v Cannesu je leta 2012 otvoril film Kraljestvo vzhajajoče lune (*Moonrise Kingdom*) režiserja Wesa Andersona. Kritiki ocenjujejo celovečerec za izvrsten komercialni ter kulturni uspeh. Zanimivo je, da jih je uspešno zadovoljil šele 20 let po njegovem prvem kratkem filmu *Bottle Rocket*, ki je v kasnejši celovečerni izvedbi postal celo eden izmed desetih najljubših filmov 90. let Martina Scorseseja, kot je sam zapisal za *Esquire* v letu 2000. Opozoril je na takratnega tridesetletnega režiserja, pripisal mu je neverjetno čutnost pri interakciji karakterjev in ga postavil ob bok samemu Jeanu Renoirju. Dvajset let pa ni nujno doba mnogih sprememb. Leta 1992, kot rečeno, posname kratki film *Bottle Rocket*, ki mu leta 1996 sledi še celovečerna različica pod istim naslovom, komercialno mu ne prinese uspeha, vendar je dovolj, da vzbudi pozornost kritikov na Sundance festivalu. Nanj in na njegovo zasedbo. Na *University of Texas* se namreč spoprijatelj s svojim ključnim sopisateljem in igralcem Owen Wilsonom, ki je tudi soavtor scenarija prvega filma. Stalnica v njegovih filmih je seveda tudi Bill Murray, ki se ekipi pridruži v filmu *Rushmore* (1998), pod katerega se kot sopisatelj, zopet podpiše Owen Wilson. Anderson se rad poslužuje ekipnega dela, gre za filmsko družinico, katere člani pred in za kamero pustijo enako močan pečat. Scenarista sta tudi Noah Baumbach (*The Life Aquatic*, 2004 in *The Fantastic Mr. Fox*, 2009) in Roman Coppola (sin Francis Forda Coppole – *The Darjeeling Limited*, 2007 in *Moonrise Kingdom*, 2012), kot igralca se večkrat pojavita Bill Murray in Anjelica Hustoun, zvesta ostajata tudi režiser fotografije Robert Yeoman ter montažer David Moritz. Karierno pa je pomagal igralcu Jasonu Schwartzmanu (sicer nečaku Francis Forda Coppole), bratoma Owenu in Luki Wilsonu. Vsi ostajajo z njim skozi vsa leta in pomagajo graditi prijetno gnezdece nostalgije čutnosti. Dvajset let ustvarjanja in le malo sprememb v postavitvi ekipe še ne pomeni, da so njegovi filmi

enolični. Uspešno se trudi vzpostaviti neko nostalgijo, pa vendar ne do dogodkov v otroških dneh, temveč spomin na občutke iz mladih let.

V njegovih filmih se pojavljajo otroci, ki svet veliko bolje razumejo kot odrasli, ki so izgubili pristen stik z realnostjo. Wes Anderson je priznal, da je ločitev njegovih staršev pustila velik pečat na njegovo otroštvo, ki je tema, h kateri se vedno znova vrača. Ne primer v *The Royal Tenenbaums* (2001) in nato ponovno v *The Squid and the Whale* (2005). V slednjem se otroka soočita z ločitvijo svojih staršev, pri čemer se zdi, da se mlajši lažje sprijazni z dejstvom in se v filmu bolj išče kot pa starejši, pretenciozni najstnik, ki meče krivdo na mamo in nikakor ne more očeta videti v vlogi sokrivca. Andersonova mati, arheologinja, je ovekovečena v liku Etheline Tenenbaum (Anjelica Hustoun), *The Royal Tenenbaums* so tako edini film, v katerem ni nekega motiva pogrešane matere, temveč je tu prikazana kot stanovitna, prizemljena in graciozna lepotica. Nasprotno je v *The Darjeeling Limited* (2007) ista igralka upodobila mamo, ki so jo trije sinovi pripravljene iskati po celi Indiji in njej pa se samo srečanje z njimi zdi kot neke vrste napaka. Trije bratje se eno leto po očetovi smrti zberejo na vlaku Darjeeling Limited in potujejo po Indiji pod pretvezo, da bi se bolje spoznali. Najstarejši brat Francis (Owen Wilson) je namreč sklenil obiskati mater, ki že leta biva v indijskem samostanu. Pri vseh treh je čutiti neke vrste iztirjenost iz življenjskih poti. Francis je uspešen poslovnež, ki je preživel hudo prometno nesrečo, Peter (Adrien Brody) je zaradi potovanja doma pustil nosečo ženo, Jack (Jason Schwartzman) pa je pisatelj, ki ga je pred kratkim pustila punca. Zanimivo, kako izgubljeni in predvsem otročji znajo biti bratje, ki so odraščali skupaj, saj odraščanje ni nujno pogoj za odgovornost, pogum ali čustveno. Pri *The Royal Tenenbaums* zopet pridemo v svet družine ločenih staršev, vendar se tu nazorno kaže odličnost treh glavnih likov v njihovih otroških letih. Richie postane mladi teniški as, Margot izvrstna dramska pisateljica, Chas pa poslovni genij. Srečamo jih pri tridesetih letih in zdijo se le odmev ali

senca svojih preteklih jazov.

Wes otroke najbolje postavi na piedestal prav z najnovejšim izdelkom *Moonrise Kingdom*, kjer zaljubljena otroka, Sam (Jared Gilman) in Suzy (Kara Hayward), pobegneta, za petami pa so jima odrasli, ki v komičnih situacijah izpadejo neverjetno banalni in mnogo bolj izgubljeni. Morda je ravno tu najbolj zanimivo dejstvo, da sta na eni strani otroka, ki se ljubita in gledata svet iz popolnoma otroške plati, na drugi (kot njuna antiteza) pa je morda prav Social Services (Tilda Swinton), ki se v filmu redko pojavi, vedno kot nekakšen odmev. Torej neke vrste odrasla oseba, ki ne ostaja zvesta »otroku« v sebi oz. na splošno ne ostaja zvesta svojemu jazu, temveč se popolnoma podredi funkciji, v kateri se je znašla. Beg otrok za ljubezen, za svobodo, je tudi neke vrste posmeh odraslim, saj si sami tega ne upajo ali pa si ne bi mogli privoščiti. Na misel prideta prav lika iz omenjenega filma, ki ju odlično upodobita Bruce Willis ter Frances McDormand, Captain Sharp in Mrs. Bishop. Šerif, zadolžen za iskanje omenjenega para, in mati pogrešane deklice ljubimkata že dolgo preden gledalec dobi vpogled v zgodbo, tega, kar si privoščita otroka, pa si nikakor ne upata storiti. Toliko o pogumu, ki naj bi ga imeli vzgojitelji oziroma zavetniki mladih src. Navsezadnje vsak gleda na Andersonove filme iz drugačnega zornega kota. Verjeti pa je treba le dejstvom, da zna pričarati očarljivo empatijo do likov ter vzbuditi neverjetno nostalgijo, ne do trenutkov v njegovem otroštvu, temveč občutkov iz otroških dni. Pristrčni in simbolični dialogi ter neverjetna interakcija med karakterji, kot je napisal Scorsese sam, gledalca popeljejo skozi transcendentalno potovanje, kar je sposobnost le peščice režiserjev. Njegov novi celovečerec *The Grand Budapest Hotel*, v katerem zopet igrajo tudi predstavniki stalne zasedbe, si bomo lahko ogledali naslednje leto. Pričakujemo lahko nič kaj manj od neverjetnega. **Tia Čiček**

Holy Motors

Režija: Leos Carax


Leto nastanka 2012

Premiera: 9. 5., Kinodvor, Ljubljana

V četrtek, 9. maja, se je v Kinodvoru odvila premiera filma *Holy Motors* večkrat nagrajenega francoskega režiserja Leosa Caraxa. Številni kritiki so film postavili v sam vrh lanskoletne filmske produkcije, temu v prid pričajo tudi nagrade, ki jih je prejel. Na premieri se nam je med drugim pridružil glavni igralec v filmu, Denis Lavant, ki je spregovoril o svojem sodelovanju z Leosom Caraxom in snemanju filma.

Film *Holy Motors* je šele peti Caraxov celovečerec v skoraj tridesetletni filmski karieri in je nastal po dolgem, trinajstletnem premoru. V letu 2008 je sicer prekinil to sušno obdobje in stopil za kamero kot eden izmed avtorjev filmskega triptiha *Tokio!* (*Tokyo!*, 2008). Tu nam je prvič predstavil nepozabni lik "Merdeja" (Sranja), ki ga je upodobil Denis Lavant. Z njim je posnel tudi svoje prve tri filme: *Fant sreča dekle* (*Boy Meets Girl*, 1984), *Slaba kri* (*Mauvais Sang*, 1986) in *Ljubimca z mostu Pont-Neuf* (*Les Amants du Pont-Neuf*, 1991). V vseh treh filmih je Denis Lavant odigral vlogo Alexa, Caraxovega alter ega (Caraxovo pravo ime je Alexandre Oscar Dupont), v *Holy Motors* pa mu je režiser namenil lik Oscarja.

Film spremlja delovni dan gospoda Oscarja, igralca, ki mora od jutra do večera odigrati devet vlog v resničnem življenju. Od vloge do vloge, od življenja do življenja, od filma do filma, se prevaža v beli limuzini, ki jo upravlja Celine (Edith Scob). Celine je njegova zaščitnica, neke vrste angel, ki mu odpira vrata v življenja drugih. Limuzina, v kateri se Oscar seznanja z vlogami in v kateri se s pomočjo maske preobrazi v nov lik, pa tako ni samo prevozno sredstvo, ampak obenem zakulisje sveta in je nedotakljiva. Življenje samo postane film in vsi ljudje le igralci v njem. Resnici na ljubo naše vloge v življenju postajajo stranske, vodilne >>



pa pripadajo denarju, slavi, bankirjem, tehnologiji ... Lahko bi celo rekli, da vsem "svetim motorjem" zahodnega sveta. Če je žrtev življenje in je življenje film, potem je žrtev tudi film sam. Sodobna tehnologija je pripeljala klasičen film do smrti, rojeva se nekaj novega, nekaj kar zahteva nove odgovore, nove prijeme. Čas filmskega traku, ogromnih kulis, Potemkinovih vasi, edinstvenih snemalnih lokacij se izteka. Prišel je čas 3D filmskega sveta, HD-kamer, spominskih kartic, green screenov ... Kaj je še ostalo filmu filmskega? Ali sploh še lahko primerjamo študije gibanja Mareyja in Muybridgeja s konca 19. stoletja s sodobnimi motion capturingom? Ali film še vedno izpolni svojo prvinsko vlogo, da s pomočjo iluzije pričara resničnost in obratno? Ali filmu sploh še verjamemo? *Holy Motors* nas prikrito in subtilno bombardira s temi vprašanji in nanje deloma tudi odgovarja. Še več. Prevladuje občutek, da je s filmom kot celoto Caraxu uspelo najti ključ, ki odpira vrata v prihodnost filma. *Holy Motors* je precej več kot zgolj avtorjevo polemiziranje današnje družbe, precej več kot film o filmu. V melanholičnem duhu, ki se vije skozi cel film, avtorju uspe na prefinjen način prodreti tudi do globljih občutenj. Zgodbe o ljubezni, poslavljanju in smrti naredijo največji vtis na gledalca in so tisto, kar na koncu večera odnese s seboj domov.

V svetu Leosa Caraxa je tako življenje film in film življenje. In če smo ljudje postali zgolj statisti naših življenj, naj potem glavno vlogo odigra Denis Lavant!

Peter Cerovšek

Kulturne novičke

Rothkova vrnitev v rojstni Daugavpils

Letos, sto let po emigraciji Marka Rothka v ZDA, so v njegovem rojstnem mestu Daugavpils v Latviji odprli muzej, posvečen njemu in njegovemu delu. Gre tudi za prvo stalno postavitev Rothkovih del v Vzhodni Evropi, večino umetnin pa je prispevala njegova družina. Sam muzej je del večjega kompleksa imenovan *Umetnostni center Marka Rothka*, v njem pa se nahajajo še predavalnice in umetniški ateljeji. (STA)

Rekordna avkcija v New Yorku

Nemškemu umetniku Gerhardu Richterju je ponovno uspelo, s svojimi 81 leti ostaja najbolje prodajan živeči umetnik! Njegovo sliko *Trg pred milansko katedralo* iz leta 1968 so spomladi pri Sotheby's v New Yorku prodali za 37,1 milijonov dolarjev. Že jeseni je svojo sliko *Abstraktes Bild* prodal za skoraj 26 milijonov evrov. Tokratno delo je odšlo v roke Američanu Donu Bryantu. Slika je velika skoraj tri metre in sodi v serijo »neostrih« slik, saj deluje kot zamegljena črna bela fotografija. Vendar pa to ni bilo najdražje prodano delo. Še bolje se je odrezal monokromni diptih Barnetta Newmana iz leta 1953 *Onament VI*, ki so jo prodali za več kot 43,8 milijonov dolarjev. (Spiegel.de)

Caravaggio popeljal Hrvaško v EU

Tudi Italijani so se odločili pozdraviti vstop Hrvaške v Evropsko unijo, in sicer so jim za določen čas podarili znamenito Caravaggiovo sliko *Večerja v Emavsu*. Mlajšo različico upodobitve *Večerje v Emavsu* iz leta 1606 so si izposodili iz milanske Pinakoteke Brera, kjer sodi med najpomembnejša dela. Za razliko od njene starejše različice iz leta 1601, ki jo hranijo v londonski Nacionalni galeriji, je na tej upodobljena tudi ženska. Zaradi njene visoke vrednosti, šlo naj bi za najdražje delo, razstavljeno na Hrvaškem, so jo morali zavarovati za 60 milijonov evrov, do 31. avgusta pa jo je mogoče videti v *Muzeju za umetnost in obrt* v Zagrebu. (Delo)

Gazvoda ponovno na dobri poti k uspehu

Zdi se, da ima režiser Nejc Gazvoda žilico za uspešne filme. Po njegovem prvencu *Izlet*, ki je pobral kar nekaj priznanih nagrad pri nas in v tujini, bo verjetno podobno pot šel tudi njegov drugi celovečerec *Dvojina*, ki govori o ljubezni med dvema dekletoma.

Film so predstavili na filmskem festivalu v Cannesu, kjer so med drugim zlato palmo podelili francoskemu režiserju Abdellatifu Kechicheju za film *La vie d'Adele*, ki se prav tako dotika tematike lezbične ljubezni. Odlični odziv strokovne javnosti je Gazvodi dal odlični zagon za pot po filmskih festivalih. Svetovno premiero je doživel na filmskem festivalu Karlovi Vari, v Sloveniji pa ga bo možno videti od 22. avgusta dalje. (RTV SLO)

Umetnost na oglasnih panojih

Britanci so začeli z zanimivo kampanjo *Art Everywhere project*, s katero želijo širiti prepoznavnost angleške umetnosti na otoku. Od 21. junija dalje se lahko glasuje za najljubše britanske umetnine, 50 najboljših pa bo nato v avgustu natisnjenih in razstavljenih na vsaj 1500 jumbo plakatih širom britanske kraljevine. Na izbiri so raznorazna dela in najdejo se predstavniki za skoraj vsako obdobje. Vseeno pa projekt ni tako zelo preprost, saj za izvedbo potrebujejo kar nekaj denarja, ki ga zbirajo preko donacij. Zelo velikodušni donatorji lahko v zameno za donacijo dobijo celo lasten jumbo plakat! (Guardian) Sara Erjavec Tekavec



Institucija kultura

Muzej od blizu

V Mestnem muzeju Ljubljana se dogaja veliko več kot samo razstavljanje zgodovinskih artefaktov. V mislih nimam muzejske trgovine ali pa kavarne, ki sta v bistvu klasični komponenti muzejev, temveč pestro ponudbo programov tako za otroke (razne delavnice, organizirano praznovanje rojstnih dni ipd.) kot tudi za odrasle. Tukaj se bom osredotočila na andragoški program *Muzej od blizu* pod mentorstvom Janje Rebolj.

Gre za izredno praktično usmerjen program. Že ob tem, ko se je vsak član začetne študijske skupine predstavil, se je odprla tema o komunikaciji, kakšen vtis je kdo pustil, kaj vse je na to vplivalo (npr. drža, glas). Muzejske zbirke same zase niso nič vredne, dokler ne zadovoljijo publike, zato je ena izmed temeljnih kompetenc v muzejih ravno komunikacija. V okviru tega smo dobili zanimivo nalogo: vsak teden (izven študijskega termina) si moral popiti kavo s petimi člani iz skupine, ki jih še ne poznaš. Morda se nekaterim zdi ideja banalna, v resnici pa zadeva ni tako preprosta. Za pristop k tujcu je namreč potreben pogum, saj lahko nazadnje le-ta odkloni vašo ponudbo. V bistvu je šlo za komunikacijski performans, kjer smo se skušali čim bolj povezati. Taka izkušnja pride prav npr. pri vodstvu po razstavi, oz. na splošno pri delu z ljudmi. Med sabo smo si zelo različni, tako po karakterju kot po zanimanju, vsakega posameznika zaznamuje tudi poseben način sprejemanja informacij. Vsega tega se je potrebno zavedati pri oblikovanju razstave. Dobra razstava mora biti privlačna za vse učne stile, poleg tega mora

biti tudi udobna, smiselna in spodbujevalna. Takšnih reči smo se naučili preko orodja *Sodniki odličnosti*,¹ ko smo obiskali razstavo *Vitez, dama in zmaj* v Narodnem muzeju Slovenije – Metelkova, *Kaj je in kaj je mogoče* umetnika Tima Etchellsa v Galeriji Jakopič, ter *Podobe Balkana* v Narodnem muzeju Slovenije – Prešernova. O svojih rezultatih pa smo debatirali tudi s strokovnjakom za evalvacijo mag. Borutom Rovšnikom. Poleg njega smo spoznali še nekaj drugih notranjih sodelavcev, npr. mag. Blaža Vurnika, ki nam je predstavil poklic kustosa v muzeju, Martin Horvat nam je predaval o novjših arheoloških izkopavanjih v Ljubljani, mag. Katarina Toman Kracina nam je predstavila konservatorsko središče Ščit.

Moram priznati, da je obisk konservatorskega centra na meni pustil velik vtis. Najprej naj omenim fantastično vzdušje med zaposlenimi; zelo sproščena situacija, nabita s humorjem. Po tem občutek privilegiraniosti, saj smo videli število predmetov, ki še niso bili razstavljeni za javnost, npr. najstarejše leseno kolo z osjo na svetu. Kaj šele, ko vam med debato čisto »mimo grede« razgrnejo folijo z mize, na kateri zagledaš truplo nekega nedavno izkopanega viteza. Tokrat sem se prvič zares

¹ Pisni vir, s katerim smo si pomagali oceniti odličnost pri razstavah z vidika obiskovalca. Opremljen je z opisi štirih kriterijev (udobnost, privlačnost, smiselnost in spodbujevalna vloga razstave), prostorom za beleženje izkušenj in občutij ob obisku razstave, razpredelnico ocenjevanja (dokazi glede na kriterije) ter razpredelnico ocenjevalnega primerjalnega sestanka (odstopanja in soglasja med ocenjevalci).

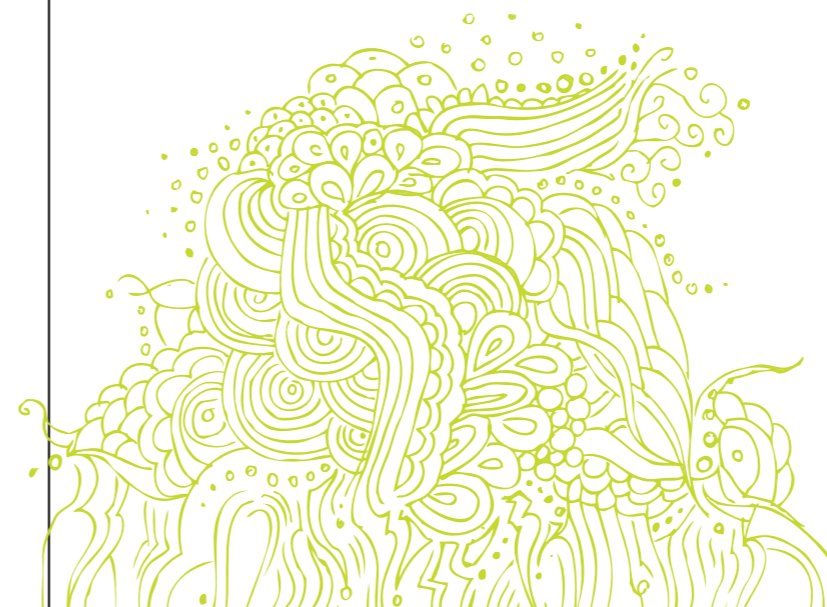
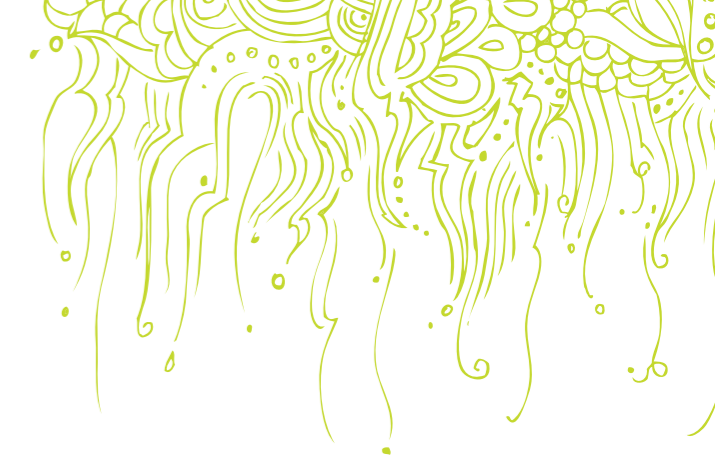
soočila z etičnim vprašanjem o razstavljanju človeka. Poleg omenjenih zadev smo videli in se naučili še veliko več. Znanje, ki ga začetna skupina *Muzeja od blizu* pridobi v osmih mesecih, je lahko podlaga za nadaljevanje izobraževanja, kjer se tudi že organizira razstavo. Letos so člani nadaljevalne skupine sodelovali pri nastajanju razstave *Eksperiment: mobilno! Mobilna fotografija – s telefona na razstavo* v Mestnem muzeju Ljubljana. Program je primeren za vse študente, ki bi radi pridobili znanje o delovanju muzeja. Izvaja se od oktobra do maja enkrat tedensko po dve šolski uri, stane pa skromnih 10 evrov na mesec. Prijavite se enostavno tako, da pridete na srečanje v Mestni muzej. Udeleženci ob koncu študijskega leta prejmejo tudi potrdilo o opravljanju programa, kar pride v današnjih časih hudo prav. **Nika Rupnik**

A plus A

Benetke so trenutno polne umetniških navdušencev, ki si v okviru bienala ogledujejo paviljone različnih predstavnikov držav, med drugim tudi slovenski paviljon, ki gostuje v slovenskem razstavnem centru A plus A.

Če pustimo pri strani zelo uspešen projekt umetnice Jasmine Cibic *Za naše gospodarstvo in kulturo* na letošnjem beneškem bienalu, ki je zagotovo pripomogel k prepoznavnosti A plus A med Slovenci in v svetu, je mogoče vseeno dobro vedeti, da je ideja promocije slovenske umetnosti v tujini že stara. Preden so Obalne galerije Piran odprle razstavni center v Benetkah, je ta od leta 1992 gostoval v Madridu, kjer je tudi dobil svoje ime A plus A, saj je galerijo delil hodnik. Leta 1998 so se preselili v Benetke, kjer so bili poleg Fundacije Peggy Guggenheim edini tuji razstavni prostor. Benetke so začele pridobivati na statusu centra sodobne umetnosti in danes se tu nahaja že kar nekaj tujih razstavnih prostorov, med drugim tudi fundacija François Pinault v Punta della Dogana in Palazzo Grassi, v neposredni bližini slednjega pa se nahaja ravno slovenski razstavni prostor.

Njihovo 15-letno delovanje v Benetkah je v veliki meri zaznamoval beneški bienale, saj vedno znova ponudijo svoj prostor slovenskim umetnikom, ki ga preoblikujejo po svoji potrebi, da zadošča njihovem umetniškem konceptu. Ostali del leta je prostor namenjen predvsem predstavitvi bolj in manj znanih slovenskih umetnikov v tujini. S svojimi različnimi >>



programi deluje A plus A kot nekakšen mediator med slovensko sodobno umetnostjo in beneškim kulturnim ustvarjanjem. Zagotovo je ta gostujoča razstava odlična priložnost za vsakega umetnika, saj so Benetke v zadnjih nekaj letih postale eno izmed središč sodobne umetnosti. To je tudi eden izmed glavnih ciljev A plus A, saj je nastanjen v Benetkah ravno z namenom promocije slovenske umetnosti in kulture. Poleg sodelovanja s slovenskimi umetniki in institucijami so ponosni tudi na sodelovanje z različnimi bližnjimi univerzami in občino Benetke. Beneška renesančna zgradba, v kateri gostuje A plus a, privablja najrazličnejše obiskovalce. Četudi se nekateri obiskovalci znajdejo v galeriji zaradi njene arhitekturne vrednosti, saj očara res vsakogar, se potem kaj kmalu zavejo tudi druge vrednosti, in sicer razstavljenih eksponatov. Pa vendar to ni le navadna galerija, ki ponuja že nekajkrat videni program, temveč se že nekaj let trudijo s prirejanjem raznovrstnih kulturnih prireditev, kjer želijo približati slovensko umetnosti predvsem domačinom in drugim obiskovalcem, kar pa je v današnjih »težkih« časih verjetno zelo dober načrt – spodbujanje turizma in slovenske umetnosti. S koncerti, predavanji, delavnicami ipd. so tako kot že mnoge druge galerije v koraku s časom, kar se tiče bližanja kulturne dejavnosti vedno bolj zahtevni ciljni populaciji, ki je »videla že vse«.

Že pred leti je vodja galerije Aurora Fonda razvila kuratorski tečaj, ki je bil namenjen predvsem

študentom in drugim mladim, ki jih zanima takovrstno delo. Četudi je tečaj dosegel zelo velik interes in obisk, njegova prihodnost ni najbolj na jasnem. Vendarle pa se je mogoče v galeriji dogovoriti tudi za kakšno prakso, kar je tudi zagotovo odlična izkušnja v svetu umetnosti – predvsem slovenskem svetu umetnosti. Študentje so pri njih vedno dobrodošli, če ne drugače, se lahko pri njih oglasite na naslednjem obisku Benetk.

Sara Erjavec Tekavec

Povezave:

<http://www.aplusa.it>

<http://slovenianpavilion.net/en/>



KULTURA NA POTI

BELGIJSKA ARHITEKTURA, SLIKARSTVO IN PIVOVARSTVO

Aprila letos je na oddelku za umetnostno zgodovino potekala enotedenska ekskurzija v Belgijo. Študente s filozofske fakultete sta spremljala predstojnik oddelka dr. Tine Germ in profesorica dr. Rebeka Vidrih. Organizacija ekskurzije pa je bila v rokah dveh predstavnic društva Kunstheterik, Tine Kralj in Urše Purkart.

Prvih nekaj noči smo prespali v Gentu, v hostlu z imenom Uppelink, ki je študentom predstavil pravi ideal nizkocenovnih nočitev. Stoji v samem centru mesta, obdan s kuliso srednjeveških meščanskih hiš, ki s svojimi trikotnimi zaključki in čudovito naturalistično dekoracijo zapeljejo srce še tako zahtevnega esteta. Ogleдали smo si cerkev sv. Nikolaja (*Sint-Niklaaskerk*) ter cerkev sv. Mihaela (*Sint-Michielskerk*). Vrhunec sakralnih objektov je predstavljala katedrala sv. Bava (*Sint-Baafskathedraal*) s svojo največjo dragocenostjo, gentskim oltarjem bratov Huberta in Jana van Eyck, ki smo ga študentje imeli srečo videti skoraj v celoti, saj je zadnja leta po večini preživel v rokah restavratorjev. Sprehodili smo se tudi po Muzeju lepih umetnosti ter po Muzeju sodobne umetnosti S.M.A.K.. Slednji nas je dodobra šokiral z razstavljenimi video produkcijami belgijskega punkerskega umetnika, Koen Theysa, ki nasilje obravnava na izredno odkrit in netradicionalen način.



Ob večerih smo se lahko študentje pomirili ob odličnem pivu v prijetnem lokalu Jan van Ghent ter na plaži v bližini hostla, ki je bila obljudena z glasbeno nadarjenimi študenti. Gent nam bo ostal v spominu kot študentom prijazno mesto, ki je s svojo tradicionalno arhitekturo in odprtim načinom življenja postavil velik standard mladim popotnikom. Umetnostni zgodovinarji si nismo mogli kaj, da ne bi vsaj za en dan skočili v najlepše srednjeveško mesto na zemljevidu, Brugge. Na hudomušnih brošurah smo lahko prebrali vprašanja, ki so se zamerila tamkajšnjim prebivalcem. Npr. »So stolp postavili kot kuliso za film In Brugge?«, »Kje je McDonald's?« in »Kdaj se Brugge zapre?«. Zadnje vprašanje niti ni veliko presenečenje, saj so ulice polne turistov in res dobiš občutek, da si se udeležil kakšnega srednjeveškega sejma. Srednjeveški urbanistični dragulj hrani tudi Michelangelovo Madono iz Brugge, ki smo jo, zaradi slabe postavitve, le ošinili s pogledom. Smo pa svojo radovednost lahko potešili ob delih Hansa Memlinga v Memlingovem muzeju ter v muzeju Groeninge, ki nas je prijetno presenetil s kronološko razstavo flamske umetnosti. Imeli smo celo tako srečo, da smo z ogledi končali ravno ob času zaprtja tržnice na glavnem trgu in tako bili deležni odličnih koščkov kozjega sira in slaščic po kar ugodni ceni. Gurmansko razvajanje nas je za trenutek odpeljalo stran od množic turistov, kmalu pa smo se morali vrniti v valove fotoaparatorov in prevelikih nahrbtnikov, saj nas je pot vodila naprej do Antwerpna. Nekateri smo tam doživeli pravi kulturni šok, od srednjeveške mističnosti mest smo se kar naenkrat znašli v krutem kapitalističnem centru Antwerpna. Na srečo nam je prehod olajšala čudovita železniška postaja, ki velja >>



za eno najlepših v Belgiji. Program se je nadaljeval po načrtu, ko smo prestopili prag Rubensove hiše (*Rubenshuis*) in si ogledali prostore, v katerih je bival in ustvarjal veliki mojster flamskega slikarstva 17. stoletja, Pieter Pauwel Rubens s svojo delavnico. Nadaljevali smo z ogledom mestne hiše in cerkva, posvečenima Mariji ter Karlu Boromejskemu.

V samem centru mesta smo si zopet lahko spočili oči na čudovitih pročeljih hiš ter korak za korakom odkrivali skrivnosti, ki jih skriva ta čarobni srednjeveški center. Na žalost nam je koncentracija po napornem potovanju hitro padla, zato smo se nekateri odločili za degustacijo nekaj odličnih piv, ki jih Belgija premore. Najbolj nam je ostal v spominu Triple Karmeliet, ki je leta 2008 prejel nagrado za najboljši ale na svetu. Večini se antwerpenske ulice niso zdele najbolj varne, spet drugi si nismo mogli kaj, da ne bi skočili vsaj v bar Plaza Real, katerega lastnik je violinist glasbene skupine deUS, Klaas Janzoons. Odličen opis le-tega bi bila beznica z dobro glasbo in še boljšo kulturo pitja piva. Natakariji ti raje predlagajo drugo znamko, kot da ti pivo enega natočijo v kozarec drugega imena. Ko bi le lahko še tu v Sloveniji vzpostavili tak odnos do te varjene pijače!

Okusili smo že izvrsten sir, najslajša peciva in čokolado, nikakor pa se nismo dokopali do slavnih belgijskih vafjev. Slednji so nas pričakali v Bruslju. Poleg težko pričakovane sladice smo bili deležni tudi art nouveaujevske arhitekture. Navznoter in navzven smo si ogledali Hotel Tassel, arhitekta Victorja Horte. Vrata nam je odprl upravnik hiše in postregel z natančnimi navodili za ogled le-te. Dotikanje seveda ni bilo dovoljeno, presenetljivo pa je bilo maksimalno število oseb, ki se lahko istočasno sprehajajo po starem stopnišču. Vsem prepovedim navkljub je zaključena estetska celota hiše vzela dih obiskovalcem. Sledilo je še malo nakupovanja, ki smo si ga v glavnem mestu preprosto morali privoščiti, poleg cerkve Notre Dame de Sablon pa smo si lahko oddahnili v enem izmed najlepših malih vrtov, ki jih mesto premore. Sledil je ogled Muzeja lepih umetnosti, v sklopu katerega je tudi

Muzej Magritta, ki smo ga dan kasneje obiskali. V slednjem je bila razstava dobro zasnovana, pogrešali smo le kakšne opise v angleščini. Zadnji dan pa je bil namenjen lastnim interesom. Nekateri so se z vlakom odpeljali nazaj do Bruslja, nekateri do Leuvena, večina nas je dan preživela ob iskanju zanimivosti v Antwerpenu. Tako smo na primer naleteli na boljši sejem, ki je pustil naše denarnice lažje, naše potovalke pa za več kilogramov težje. S prijateljicama smo si ogledale cerkev sv. Pavla, ki je bila včasih v sklopu dominikanskega samostana. Za obzidjem nas je pričakal skrit, ekspresiven umetni vrt, močno barokizirana cerkev pa nas je presenetila z van Dyckovimi in celo Rubensovimi platni, s katerimi se tamkajšnji delavci radi pohvalijo. Ponovno smo potrdili teorijo, da se je treba večkrat izogniti glavnih ulic in malo na slepo tavati po stranskih poteh, v večini primerov naletiš na pravo bogastvo. Ekskurzija nam je po zaslugi profesorjev in zaradi izvrstne organizacije predstavnic društva ostala v lepem spominu. Verjamem pa, da nas večina že išče kakšne nizkocenovne vozovnice nazaj v mistična srednjeveška mesta. [Tia Čiček](#)



Rubensova hiša v Antwerpnu.

Foto: [Tia Čiček](#)



Uppelink hostel v Gentu.

Foto: [Tia Čiček](#)



Železniška postaja v Antwerpnu.

Foto: [Tia Čiček](#)



V muzeju lepih umetnosti Bruselj.
Foto: [Sara Erjavec tekavec](#)



Kunsthistoriki v Bruggeu.
Foto: [Sara Erjavec tekavec](#)

Artvencija
Matija Medved



"Bc bc domu!"







"How did I get here?"



AF intervju

Vrata so vedno odklenjena

Odlomek pogovora z Alenko Gregorič

Alenka Gregorič je umetniški vodja Mestne galerije Ljubljana od leta 2009 naprej, bivša direktorica galerije Škuc, simpatična in iskriva sogovornica ter človek, ki odkrito pove svoje mnenje in ga zna dobro braniti. Poletni izdaji revije Artfiks primerno je v sledečem prispevku zbrano le nekaj lahkotnejših odlomkov dolgih pogovorov, z namenom, da na neformalen način galerijo in vlogo umetniškega vodje v njej поблиže predstavijo in zvabijo k obisku.


Pred štirimi leti ste v Mestni galeriji prevzeli mesto umetniškega vodje. Kako je potekal prehod, kakšne so bile novosti in spremembe glede na vaše prejšnje delovanje v galeriji Škuc?

Vključevanje v novo delovno okolje vsekakor ni bilo lahka naloga. Največja sprememba je bila delo v velikem kolektivu. V Galeriji Škuc sem program oblikovala praktično sama, v Mestni galeriji pa me je pričakal kolektiv, ki z galerijo diha že petnajst, dvajset let. Najprej je bilo potrebno spoznati in razumeti način dela oziroma ustaljene vzorce znotraj kolektiva. Predvsem je bilo zame ključno spoznanje oziroma zavedanje, da sem »prišlek« jaz in ne moji sodelavci. Zelo hitro sem doumela, da so kustosi izvrševali program, ki je bil posredovan s stani direktorja in s tem pristopom sem želel prekiniti, saj je v nasprotju z mojimi načeli in razmišljanjem o galerijskem delu. Zato je bilo sprva najpomembnejše, da se spoznamo, da vidimo, katera področja, teme, vsebine so tiste, ki jih posameznik

pokriva, oziroma o katerih ima določeno znanje in na katerih želi graditi prihodnje projekte. Na začetku je bilo nekaj napak ali spodrseljavev, mislim pa, da smo v približno dveh letih našli skupen jezik. Navadila sem se na nov kolektiv in kar je najpomembnejše, kolektiv se je navadil name.

Vsekakor je glede na izrečeno v Mestni galeriji potrebno veliko več komunikacije s kolegi kustosi, kar pa je hkrati tudi privilegij. V Galeriji Škuc sam pripraviš deset razstav letno oziroma sodeluješ z zunanjimi sodelavci, saj je nemogoče kot po tekočem traku pripraviti tolikšno število razstav. V Mestni galeriji pa program pripravimo skupaj s kustosi in to zahteva usklajevanje in komunikacijo, ki temelji na argumentiranih pogovorih. Je pa tudi res, da je sedaj več birokracije. Tudi prej ni bilo malo birokratskega dela, sedaj pa je potrebno vse usklajevati še znotraj večje institucije – Mestna galerija Ljubljana se je leta 2009 združila z Mestnim muzejem Ljubljana v institucijo imenovano Muzej in galerije mesta Ljubljane. Včasih se počutim kot pravi birokrat, čas za pripravo razstav, ki jih kuriram, pa se krči na minimum, zato so vikendi postali veliko bolj delovni, saj le takrat lahko berem študijsko literaturo. Včasih si za branje in pisanje tekstov vzamem celo dopust. Ko sem na delovnem mestu, sem stalno v komunikaciji z ljudmi, nad čimer se sicer ne želim pritoževati, saj je to ena od osnovnih nalog programske vodje. Z zavedanjem, da delam v javni instituciji in z javnim denarjem, pa svoj čas namenjam tudi za pogovore z umetniki, zunanjimi sodelavci in ne nazadnje zainteresirano javnostjo. Vrata galerije so vrata vedno odprta, vsak je dobrodošel. >>





Ena od sprememb, ki ste jih uvedli v Mestni galerije je bila ukinitve vstopnine. Kaj je botrovalo temu ukrepu?

Časi, v katerih živimo. Zavedam se, da umetnost ni na vrhu lestvice zanimanja večine ljudi, v primeru da se odpravijo v galerijo, pa jim tega ne želimo zaračunati. Po pregledu prihodka od vstopnin se je pokazalo, da je ta zelo nizek, skoraj nič. Prav tako sem bila soočena z dejstvom, da se je veliko število obiskovalcev, ko so izvedeli, da je potrebno kupiti vstopnico, na vratih obrnilo. Za ta denar so morda raje popili kavo. Odločila sem se, da je veliko bolje, če se na primer ne odpovejo užitku pitja kave, pred ali po tem pa si pogledajo še razstavo. Število obiskovalcev se je v zadnjih treh letih podvojilo, vsako leto beležimo porast in ukinitve vstopnine je vsekakor botrovala temu.

Je k večjemu obisku pripomoglo še kaj drugega?

Težko je govoriti o tem, kak učinek ima »prenovljen« pristop oziroma nova strategija pri snovanju programa. Čas bo pokazal ali smo uspešni ali ne. Število obiskovalcev ni zadosten, še manj edini kriterij. Vsekakor nas veseli, da se je število obiskovalcev povečalo, da razstavo v povprečju vidi okoli dva tisoč ljudi, pa vendar to ni edino merilo za uspešnost.

Več pozornosti namenjamo promociji in obrazstavnim programom, s katerimi želimo dodatno osvetliti vsebino. Z vodstvi, delavnicami, predavanji, pogovori želimo javnosti kar se da najbolje predstaviti avtorja oziroma izbrano tematiko. Nadaljujemo tudi s publicistično dejavnostjo, ob vsaki razstavi namreč izide katalog s strokovnim tekstom kustosa razstave in mestoma s teksti zunanjih sodelavcev, strokovnjaki za določeno področje oziroma za opus obravnavanega avtorja. Pomembna je tudi vizualna prepoznavnost galerije,

zato veliko časa posvetimo tudi grafični podobi vabil, publikacij in nenazadnje označitvi galerije s tehtnim premislekom o tem, kako »tekmovati« z izložbenimi okni trgovin, ki nas obkrožajo. V galerijo želimo privabiti tudi naključnega obiskovalca, ki v bližini nakupuje ali pa se skozi staro mestno jedro le sprehodi. Tekmovanje z izložbami, ki ponujajo kopico artiklov potrošnje, ni lahko, prednost lokacije starega mestnega jedra se je v omenjenem kontekstu izkazala kot problem prepoznavnosti. Naj še omenim, da je zelo pomembna tudi komunikacija z obiskovalcem, zato morajo informatorki, ki sprejmejo obiskovalca, dobro poznati vsebino razstav in nenazadnje tudi mnoge ostale detajle programa.

Poleg obiskovalcev in kustosov življenje galerije oblikujejo umetniki, ki v njej razstavljajo. Bi lahko rekli, da drži tudi obratno, da razstavljanje v galeriji vpliva na kariere umetnikov? V kolikšni meri Mestna galerija usmerja umetniško produkcijo in kako je ta finančno podprta?

V teh slabih časih, ko so na žalost državne in mestne subvencije vedno manjše, slovenski umetnostni trg pa praktično ne obstaja, povečujemo produkcijski vložek v posamezne projekte. Mestna galerija Ljubljana tako postopoma prevzema tudi vlogo produkcijskega prostora in ne zgolj prostora predstavitve posameznih umetnikov oziroma vsebin. Prav tako smo uvedli plačevanje razstavnin in od tega ne odstopamo. V Mestni galeriji je honorar za samostojno razstavo 1500 evrov, za skupinske razstave dobi sodelujoči umetnik 400 evrov. Tudi v galeriji Tobačna 001 pomagamo s produkcijskimi sredstvi in prav tako plačujemo razstavnine. Z zavedanjem, da strokovno in produkcijsko optimalno

pripravljena razstava zahteva čas in finančni vložek, smo število razstav prepolovili. Na leto jih pripravimo pet in zato ima kustos na voljo več časa za pripravo in izvedbo. V primeru ene razstave na mesec se človek težko posveti vsebini, saj koordiniranje in organizacija postavitve zahteva veliko časa in energije. Za kvalitetno in vsebinsko dorečeno predstavitev je potrebno veliko časa.

Posamezne razstave se povezujejo v program galerije, kar je tisto, po čemer je galerija najbolj prepoznavna obiskovalcem. Kakšen je vaš program za prihodnja leta?

Osnovne smernice programske politike zadnjih let se povezujejo z nekaterimi ključnimi segmenti iz bogate razstavne zgodovine galerije, vsebinski poudarki pa se vzpostavljajo prek profiliranih programskih sklopov; obsežne samostojne razstave slovenskih umetnikov (monografske, pregledne, študijske), samostojne razstave mednarodnih umetnikov in skupinske tematske razstave. Zavestno formalističen pristop k snovanju programa dopušča deviacije pri vsebini, raznovrstni vsebinski poudarki posameznih razstav tako ustvarjajo širši pogled na slovensko in mednarodno umetniško produkcijo. Nekatere razstave v ospredje postavljajo likovnost, druge se osredotočajo na neokonceptualistične težnje v aktualni produkciji sodobne umetnosti. Na ta način se vsebine dopolnjujejo oziroma recipročno narekujejo načine branja posameznih razstav.

Nataša Kejžar



Umetniški portret

Underground pod lupo

Tokrat vam predstavljamo grafičnega oblikovalca in ilustratorja Zorana Pungercarja, ki ga nekateri verjetno poznajo predvsem kot avtorja plakatov za koncerte, ukvarja pa se tudi z izdajanjem fanzinov.

Po spletu naključij se je vpisal na srednjo grafično šolo, tam pa ugotovil, da ga grafika pravzaprav zelo zanima. Že takrat je začel z oblikovanjem plakatov, katerih podoba pa je bila precej drugačna od današnje. Eksperimentalni je tudi s fotografijo in grafiko, temeljno orodje pa je bil računalnik. Sam pravi: "Bolj ko preizkušaš, več se naučiš, oblikuješ svojo tehniko in slog. V desetih letih, odkar se ukvarjam z vizualnim ustvarjanjem, je prav to, kar počnem danes, nekaj, kar sem najbolj izpilil in mi je tudi najbolj pri srcu."¹

Je velik glasbeni navdušenec in morda je prav to spodbudilo njegovo željo po risanju, saj si je vedno z zanimanjem ogledoval ovitke plošč. Tudi njegovi prvi ilustratorski projekti so bili »glasbeni«. Začel je s plakati za Dirty Skunks, zdaj pa že nekaj let ustvarja za koncerte v organizaciji Buba Booking & Promotion. Zasnoval je ovitka plošč za skupini Nikki Louder in Werefox, pred ustvarjanjem pa glasbo bandov vedno dobro preposlušala.

Povezovanje glasbe in izpovednega sloga izvajalca z lastno vizualno estetiko je, kot priznava sam, včasih kar precej težko. "Vedno se skušam na nekaj navezati, najsi bodo to besedila ali samo ime izvajalca. Veliko raziskujem in si ustvarim neko zgodbo."² Četudi mora biti povezava takoj jasna, je navdušen tudi nad bolj

abstraktnimi prijemi in umetniki, ki s svojstvenim in preišljenim slogom uspejo zadeti estetiko in sporočilnost izvajalca, ne da bi pri tem odstopili od svoje ideje. "Večina plakatov, ki jih ustvarjam, ni namenjena skrajno komercialnim projektom, saj imam pri oblikovanju v mislih predvsem to, za kakšen bend in kakšno publiko delam."³

O svojih ilustracijah pravi, da so malce primitivne, čudne ... sicer pa plakate dela po naročilu organizatorja koncertov in jim doda nezgrešljivo osebno noto, končni produkt pa je vedno pod vplivom stila glasbe banda. Zadnja leta prisega na risanje na roke, saj mu je ljubše vse, kar je osnovno, analogno.

Med svoje favorite v svetu oblikovanja prišteva ljudi, kot so: Maxwell Loren Holyoke Hirsch, Jon Klassen, Lizzy Stewart, ... Od slovenskih so mu najbolj pri srcu Mina Fina, Lena Sardela in Lukatarina.⁴

Je velik navdušenec nad fanzini, publikacijami, ki pokrivajo v mainstream medijih spregledane vsebine in ustvarjalce, z Rokom Pregljem pa vodita tudi manjšo založbo Look Back and Laugh, ki se ukvarja z izdajanjem le-teh. S svojo ilustracijo je bil prisoten tudi v enem izmed prestižnejših časopisov – The New York Times in ob vsem ustvarjalnem zagonu se zdi, da mu dela ne bo kmalu zmanjkalo. **Veronika Povž**

Povezave:

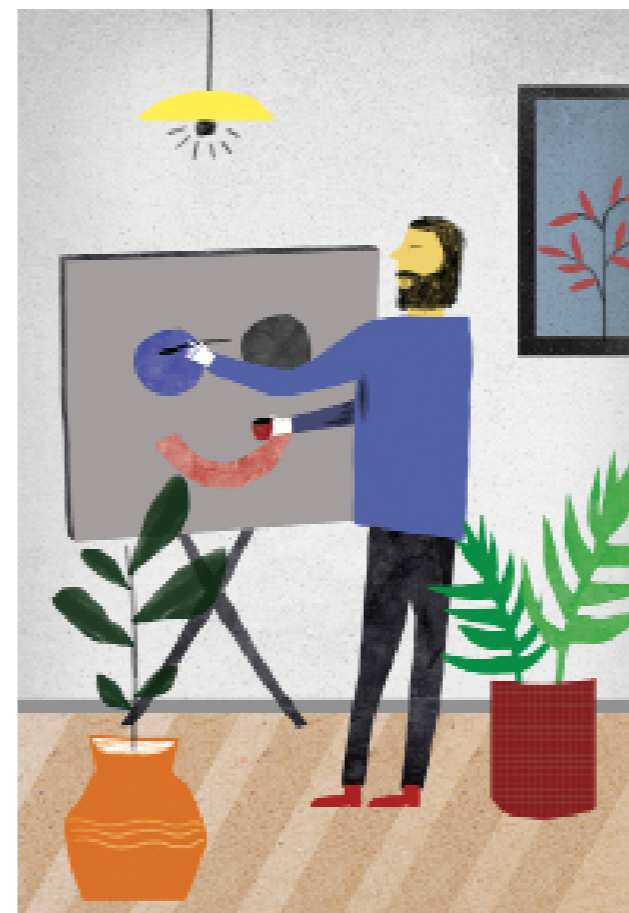
<http://www.zoranpungercar.com/>

<https://twitter.com/lbalbooks>

³ Ibid.

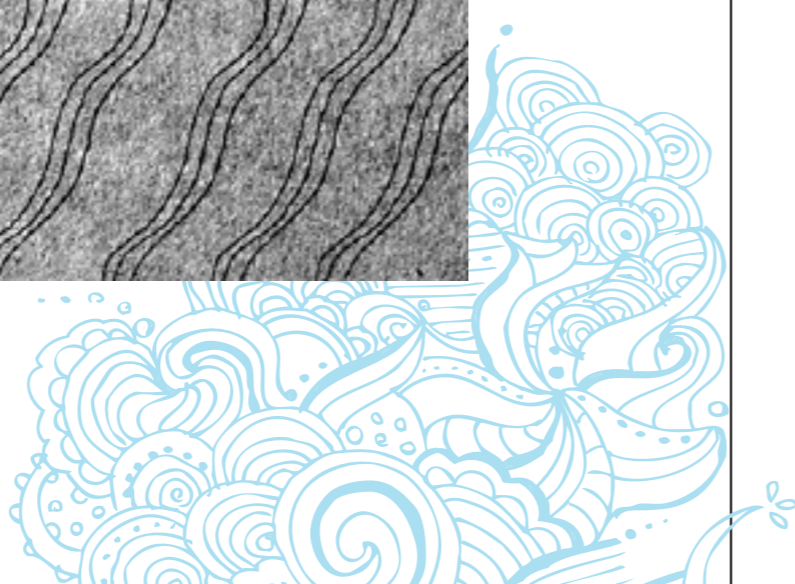
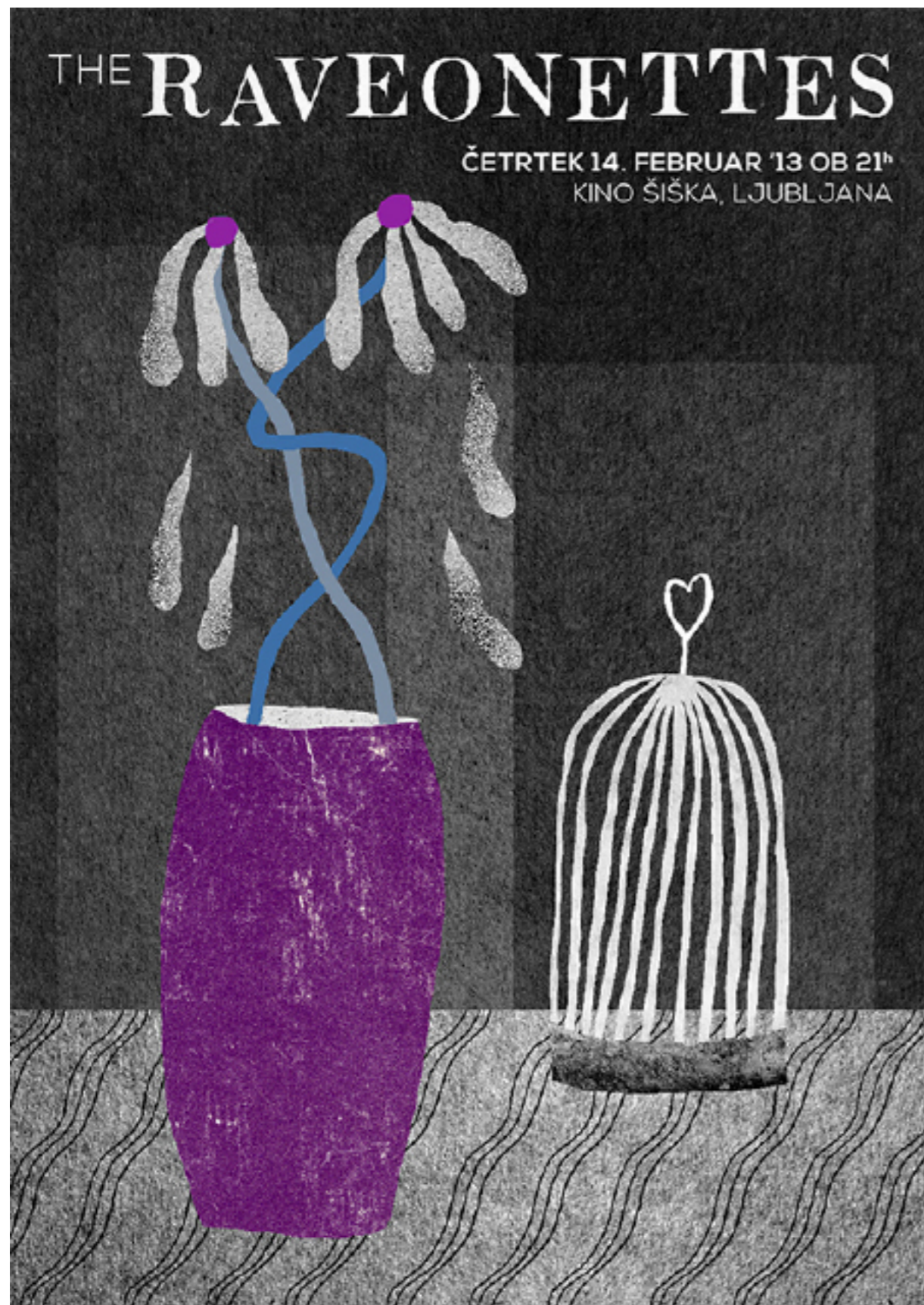
⁴ <http://www.pepermint.si/2011/05/intervju-zoran-pungercar.html>

¹ http://www.siol.net/kultura/profil/2012/08/zoran_pungercar.aspx
² Ibid.











Artkusija

Futurizem ali zakaj je pomemben kontekst

Leta 1909 je italijanski umetnik Filippo Tomasso Marinetti v pariškem časopisu *Le Figaro* objavil svoj manifest futurizma. Gibanje je, tako kot druga avantgardna gibanja, odraz časa, okoliščin, politike in družbe, v katerem so se oblikovala. Ker obstaja več manifestov futurizma za različne umetniške struje (manifest futurističnega plesa, kiparstva, glasbe, kinematografije ...), bom skušal povzeti enajst točk, ki so osrednji del Marinettijevega ustanovnega manifesta futurizma iz leta 1909:

1. Futurizem slavi nevarnost, energičnost in drznost.
2. Pogum, glasnost in upor so osrednji elementi futurizma.
3. V nasprotju s pasivno nepremičnostjo, ekstatičnostjo in snom dotedanje umetnosti futurista navdihujejo vročična nespečnost, udarci in skoki v smrt.
4. Hitrost je nova oblika lepote.
5. Pilotom in voznikom, ki drzno in hitro krožijo po orbiti planeta, futurizem poje slavo.
6. Poet se mora obdati z bliščem in razkošjem, da poveča soj primordialnih elementov.
7. Razen v borbi ni več lepote. Brez agresivnega lika ni mojstrovine.
8. Stojite na koncu časa! Zakaj bi se ozirali nazaj v preteklost, če želimo prodreti v nemogoče.
9. Poveljajte vojno – edino higieno sveta – militarizem, patriotizem, destruktivne geste prinašalcev svobode, prelepe ideje vredne smrti in prezir za ženske.
10. Uničili bodo muzeje, knjižnice, akademije vsake vrste, borili se bomo proti moralistom, feministom in vsaki oportunistični in utilitaristični mehkužnosti.

11. Peli bodo slavo množicam dela, lagodja, upora; večbarvnih, polifonih valov revolucije v modernih mestih. Gorečim arsenalom in ladjedelnicam, tovarnam, ki visijo na oblakih svojega dima v zraku ...

Za razumevanja nastanka in pomena manifesta je potrebno poznati čas, v katerem je nastal, in vplive, ki so delovali na Marinettija in njegove futuriste. Italija ob začetku 20. stoletja je bila država, ki se je morala soočiti z velikim številom problemov. Kot razmeroma mlada država, Italija se je namreč združila šele leta 1861, se je morala spopadati z visoko nezaposlenostjo, gospodarskimi težavami, koruptivno in nesposobno vlado, upadanjem kmetijstva in širjenjem političnih strank. Pojav in delovanje socialističnih, liberalnih, konservativnih, anarhističnih in drugih političnih strank in skupin je povzročalo mnogo zmede na političnem prizorišču in javnemu mnenju. Hkrati je to obdobje prineslo velike tehnološke napredke, avtomobile, letala, industrializacijo in širitev italijanskih afriških kolonij. Še vedno je bilo močno prisotna dediščina *risorgimenta*, družbeno in politično gibanje za združitev posameznih manjših držav v večjo skupnost. Pojav *iredentizma* je vplival na nacionalistične težnje in želje po širitvi v adriatskem in mediteranskem prostoru. Nad vsem se je pojavil še oblak bližajoče vojne na evropskih tleh.

Znotraj te relativne zmešnjave se pojavijo futuristi. Mladi in naveličani negotovosti, obremenjevanja s preteklostjo ter ponavljanjem starih vzorcev si futuristi želijo sprememb. Željni niso bili le sprememb v umetnosti, ampak sprememb v celi družbi, kulturi in načinu življenja. Tako kot romantiki so se futuristi videli v boju >>



za novo epoho umetnosti in družbe proti staremu klasičnem obdobju. Toda kjer so bili romantiki historičistični, so želeli futuristi uničiti zgodovino z abstraktno, neskončno projekcijo prihodnosti, katere prebivalec bi bil novi futuristični človek.¹ Toda kljub grožnjam muzejem, knjižnicam in akademijam v svojem manifestu so futuristi svoje nasilje večinoma usmerili v prelom s *passivistično* umetnostjo. Z uporabo novih motivov, tehnik, organizacijo prireditev, protestov in javnih nastopov so želeli izzivati konfrontacijo in konflikt, ki bi jih privedla do sprememb. Njihovo navdušenje na avtomobilizmu in še toliko bolj nad hitrostjo samo je simbolistični odziv na statičnost in nepremičnost preteklega časa. Mnogo futurističnih slik odraža pogled voznika ali pilota iz svojega vozila naprej in ne samo vozilo v premikanju.² Prihodnost in hitrost, s katero jo dosežemo, sta ključna motiva v mnogih futurističnih delih.

Njihovo dojemanje vojne in nasilja kot katalizatorja političnih in družbenih sprememb, istočasno pa kot vir umetniškega navdih, je futuriste prepričalo v *intervencionizem*. Futuristi so bili med prvimi organizatorji protestov, ki so zahtevali vstop Italije v prvo svetovno vojno. Mnogi so sami odšli na fronto kot prostovoljci, da bi izkusili to hitro in drzno življenje v jarkih med eksplozijami granat. Med prvo svetovno vojno so se v veselje mnogih futuristov izkazala italijanska letala. Letala so predstavljala tisto drznost, hitrost in napačnost, ki so jo želeli prikazati v svojem delovanju. Za futuriste tehnologija ni bila le predmet, na katerega družba projicira svoje vrednote, ampak je za njih imela svoje lastne vrednote, ki so vsajene vanjo: hitrost, uničenje, orgiastični prevrat in nasilje.³

Konec vojne je, tako kot so futuristi pričakovali, prinesel spremembe. Spremembe, ki jih morda niso pričakovali, vsekakor pa bi jim smele biti všeč. Ker Italija

ni pridobila vseh ozemelj v Dalmaciji in Istri, ki naj bi ji pripadali z Londonskim sporazumom, je to sprožilo val nacionalizma in *iredentizma*. Italijanski pisatelj in umetnik Gabriele D'Annunzio je leta 1919 vodil odpravo okoli 2000 italijanskih *iredentistov* preko jadranskega morja v Fiume, današnje hrvaško Rijeko, ki je imela takrat večinsko italijansko populacijo. Tam so ustanovili samostojno Reško državo (*Stato libero di Fiume*), ki se je pod pritiskom fašistov šele leta 1924 priključila Italiji. Čeprav je D'Annunzio sodil v starejšo generacijo italijanskih umetnikov, dekadentov in simbolistov, ima njegova zasedba Reke poteze futurističnega spektakla in nacionalizma. Njegova stališča in slog so vplivali tako na futuriste, kakor kasneje na fašiste. V fašistični državi je D'Annunzio zavzel mesto narodnega pesnika in heroja, njegov slog vladanja v Reki pa je deloval kot zgled fašističnemu.

Stavke delavcev, sindikatov, gospodarska kriza in vse večja politična zmeda so v obdobju med obema svetovnjima vojnima pripomogli k oblikovanju nove fašistične politične usmeritve. Prav tako kot futurizem je bil fašizem mlado, radikalno in nasilno gibanje, ki se je želelo dokazati in povzpeti. Poleg skupnih ideoloških točk je obe gibanji povezovalo to, da je fašizem prevzel futuristične oblike nastopanja in se od njih učil – predvsem agit-prop in spektakli, ki so tvorili kasnejše osnove za partijsko mobilizacijo množic.⁴ Maloštevilni futuristi so v fašistih verjetno videli orodje, ki ga lahko uporabijo za dosego svojih ciljev o radikalni spremembi družbe in zgodovine. Toda kljub začetnemu spogledovanju obeh gibanj je kmalu prišlo do razcepa. Ko se je fašizem vzpenjal, je sprejemal vse več kompromisov in se oddaljil od svoje prvotne oblike. Tako je bilo vprašanje papeža in kralja. Futuristi so zahtevali njihov odstop in ukinitve kraljevine, fašisti pa so videli v papežu in kralju močni politični orodji, s katerima se je splačalo povezati. Prav tako so bili futuristični izgrede in impulzivnost problematični na političnem prizorišču, ki so ga v tridesetih letih dvajsetega stoletja

⁴ Ibid. p. 785.

že dominirali fašisti.

Da je futuristični poskus združitve umetnosti in življenja prinesel estetizacijo politike kot take in specifično fašistične politike, je sedaj jasno. Toda trenja med Marinettijem in Mussolinijem ter vse večja uporaba utilitarizma, političnega reda in kompromisov s strani diktature so futuriste odvrnili od čiste fašistične umetnosti.¹ Futurizem je bil v svojih idealih stalnega gibanja in borbe preoddaljen od normalnega življenja, ki ga je hotel prežeti z umetnostjo. **Sebastian Dovč**

Literatura:

Tim BENTON, *Dreams of machines: Futurism and l'Esprit Nouveau*, *Journal of Design History*, III/1, 1990, pp. 19–34.

Anne BOWLER, *Italian Futurism and Fascism*, *Theory and Society*, XX/6, 1991, pp. 763–794.

Emilio GENTILE, *Fašizem*, Ljubljana 2010.

Denis MACK SMITH, *Modern Italy. A political history*, London 1997.

¹ Ibid. p. 788.

DENIED.

O avtorskem imenu, njegovem rojstvu, življenju in smrti

Koliko zares tehta osebno ime je vprašanje, ki je burilo duhove že v šestdesetih letih. Čas pariške študentske vstaje, feminističnih, gejevskih in drugih radikalnih gibanj je prinesel ugodno klimo za ponovno prepričevanje normativnosti zahodnjaške družbe, ki že od antike dalje na piedestal postavlja belega, aristokratskega moškega. Da pojav Avtorja v resnici ni, kar se zdi, torej naraven in univerzalen fenomen, je v svojem eseju *Smrt avtorja* (*La mort de l'auteur*, 1968) prvi izpostavil Roland Barthes.² Da govorimo o interpretativnem konstrukt, je leto kasneje v svojem eseju *Kaj je avtor?* (*Qu'est-ce qu'un auteur?*, 1969) opozoril Michel Foucault.³ Vendar pa je Francija dve stoletji po revolucionarnem *liberté, égalité, fraternité* še vedno bivala v kulturnem hierarhičnem sistemu, ki je Avtorja priličeval Bogu Stvarniku ter freudovskemu Očetu.

Postmodernistični heretizem je tako zgolj naravni odgovor na proces, katerega rojstvo lahko beremo kot kolizijo z rojstvom novega tipa človeka – *Homo Universalis*. Renesansa je veččinam, ki so bile v srednjem veku prepoznane kot obrtniške, podarila posebno konotacijo stvariteljstva, s tem pa srednjeveškega mojstra povzdignila v renesančnega umetnika, najbolj čisti odsev Boga, *creator mundi*, v človeški podobi. Čeprav je renesančni umetnik kot genij praoče modernističnemu, je razlika razvidna predvsem v tem, da se je prvi svojega družinskega drevesa zavedal in iz njega črpal, drugi pa je vsakič znova poskušal izvesti očetomor. Medtem ko je renesansa ponovno rodila in nadgradila antiko, je modernizem vojne rane celil z inovativnostjo pluralizma. Če je renesančni umetnik svojega genija dokazoval skozi perfekcijo perspektivne iluzije in študije raznolikih psiholoških in fizičnih stanj telesa in duha, je

² Roland BARTHES, *Smrt avtorja* (1968), *Sodobna literarna teorija*. Zbornik, Ljubljana: Krtina 1995, pp. 19–23.

³ Michel FOUCAULT, *Kaj je avtor?* (1969), *Sodobna literarna teorija*. Zbornik, Ljubljana: Krtina 1995, pp. 25–40.

modernistični umetnik naravo tako ali drugače zanikal, se larpurlartistično oziral vase ali pa je avantgardistično hitel pisati manifeste za boljši jutri.

Sprememba v razumevanju svete trojice umetnost-umetnik-umetnina se kaže tudi v spreminjanju umetnikovega imena v odnosu do naslova dela. V srednjem veku se še spopadamo z umetniki kot je recimo Mojster Kranjskega oltarja, renesansa s humanizmom zaseje seme individualizma. Umetnik, ki je poslikal Sikstinsko kapelo, ni več zgolj Mojster, torej zaslužen samo za svojo večščino, ki je na povsem obrtniški ravni, pač pa idejni in fizični avtor, enakovreden svojemu delu. Še več, Michelangelo postane sinonim za Sikstinsko kapelo in svoj celoten opus prav toliko, kot je njegov opus sinonim zanj. Vzajemnost pa se skrha z modernističnim, vase zazrtim umetnikom. Vse večkrat se je na osebnih izkaznicah del bralo *Neimenovano*, *Brez naslova* in kot bi se zgodila inverzija srednjeveškega primera sedaj umetnine oklicujemo po avtorjih, ko nič kolikokrat v neformalnih pogovorih odzvanja: »Videl sem Rothka,« ali pa »Kupil sem Modiglianija.«

Popolna prevlada avtorja je v modernizmu delo razvrednotila do te mere, da ni moglo obstati brez avtorja. Avra genialnosti se je v popolnosti preselila v persono stvaritelja, s tem pa se je samo bistvo umetnosti iz umetnine preselilo vanj. Da se je umetnina sploh lahko približala vsakdanjemu človeku, je potrebovala dodaten medij, interpretatorja v obliki kritika. Umetnina sama je tako spremenila tudi eno izmed svojih glavnih funkcij – sporočilnost. Z modernizmom je smela in zmogla nagovarjati le še posredno, skozi poučenega mediatorja, nepoučenemu bralcu pa se je kazala kot nepovedna slepa ulica.

Umoriti Avtorja v šestdesetih torej ni pomenilo smrti ustvarjalnosti, pač pa smrt avtoritete. Kar se lahko v splošnem zahodnem kontekstu bere kot smrt omnipresentnega modernističnega genija, katerega esenca

je bistvena ne le za nastanek, pač pa tudi za razumevanje dela, se v mikrokozmosu francoske akademije bere kot konec Richelieujeve diktature. Akademskih štiri-deset *immortales* je literarni vzor kanoniziranja jezika, ki se stoletje kasneje v sfere *beaux arts* prenese skozi salonske razstave pariške Akademije lepih umetnosti.⁴ Barthes je želel delo iztrgati iz teh sistemov in ga vrniti bralcu, mu torej vrniti avro genialnosti in zmožnost povednosti, ki ni pogojena z razumevanjem njenega stvaritelja. Smrt Avtorja pomeni smrt v njegovem delu, katerega označevalec ni več potrebno, da je.

Prenos moči in odgovornosti v polje interpretacije je naredil močen rez med piscem, ki je kot dejanska persona bival v historični preteklosti, in avtorjem, ki je skozi razne kazalce v svojem delu impliciran kot persona praktične preteklosti, torej preteklosti kot nanjo s pomočjo dokumenta gledamo skozi prizmo sedanjosti.⁵ V slednjem primeru je avtor konstrukt svojega opusa, v prvem pa svojega življenja. Razcep je jasno razviden tudi v funkcijah avtorjevega imena kot enega izmed teh kazalcev, ki poleg funkcij lastnega imena prevzema še druge, nove. Čeprav je avtorsko ime lastno, je vez, ki se ustvarja med lastnikom in lastnino, bistveno drugačne narave kot vez, ki se ustvarja med avtorjem in avtorskim delom. Lastno ime kot takšna vez zgolj označuje lastnino, v nobenem primeru pa je ne določa ali razvršča kot to počne avtorsko ime z avtorskim delom. Če se lastnik nekega dela zamenja, to ne vpliva na razumevanje tega dela v enaki meri, kot nanj vpliva spoznanje o drugem avtorju.⁶ Lep primer je spremenjena atribucija *Poljskega jezdeca*, ki jo je v letu 1995 izvedel Rembrandt Research Project. S tem ko se je slika

⁴ Več o problemu la clarté cartésienne francoskega jezika v Clara CLAIBORNE PARK, Author! Author! Reconstructing Roland Barthes, *The Hudson Review*, XLIII/3 (jesen, 1990), pp. 377–398. (<http://www.jstor.org/stable/3852208>, dne 14. 5. 2013, 17:44).

⁵ Več o razcepu med piscem in avtorjem v Adrian WILSON, Foucault on the »Question of the Author«: A Critical Exegesis, *The Modern Language Review*, XCIX/2 (april 2004) pp. 339–363. (<http://www.jstor.org/stable/3738750>, dne 14. 5. 2013, 17:36)

⁶ Več o razliki med avtorskim in lastnim imenom v FOUCAULT 1969, cit. n. 2, pp. 28–30.

prispisalo Rembrandtovi delavnici in ne Rembrandtu samemu se bitnost slike sicer ni spremenila, >> spremenil pa se je način njenega bivanja v umetnostno kulturnem in tržnem svetu, kar ni rezultiralo zgolj v padcu tržne vrednosti slike, pač pa tudi v načinu tretiranja umetnine, ki jo sedaj obravnavajo strokovnjaki za manj pomembne umetnike 17. stoletja in pripada eni manj pomembnih galerij, posvečeni Rembrandtovi šoli.⁷ Vendar pa v veliko primerih lastno in avtorjevo ime ni sta isti. Srednjeveški mojstri, kot je denimo že omenjeni Mojster Kranjskega oltarja ali pa Bohinjski mojster, so bili poimenovani posthumno zaradi umetnostnozgodovinske potrebe po klasifikaciji umetnosti glede na njene avtorje in razvrščanje le-teh v kanon. Z moderno, ki je avtorjevo ime, zavoljo pronicanja kapitalističnih principov v kroge kulturnega, pričela tretirati kot *branžo*, znamko, pa se zgodi tudi pojav in porast tako imenovanih umetniških imen, ki si jih umetniki nadanejo sami. V primeru psevdonima govorimo o jasnem ločevanju med privatnim in poslovnim, med lastnim in umetniškim imenom. A kaj se zgodi, ko umetniško ime postane lastno ime?

Leta 2007 so trije umetniki, hrvaški režiser Emil Hrvat, italijanski intermedijski umetnik Davide Grassi in slovenski slikar Žiga Kariž svoja lastna imena administrativno spremenili v lastna imena Janez Janša, Janez Janša in Janez Janša. Razlog, da njihova nova lastna imena ne delujejo enako kot recimo Marilyn Monroe ali David Bowie, ni v tem, da so enaka, pač pa v tem, da je v slovenskem družbeno-političnem okolju pod tem imenom v lasu preimenovanja deloval predsednik vlade. Vendar pa tudi Janezu Janši ni zares ime Janez Janša, pač pa Ivan Janša – kot takemu so mu tudi sodili, čeprav se v medijskem in političnem prostoru ves čas

⁷ Več o primeru Poljskega jezdeca v Arthur C. DANTO, *The Art World Revisited: Comedies of Similarity, Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, London 1992, p. 33; ter Saša GLAVAN NABERGOJ, Vprašanje Rembrandtovega avtorstva slike 'Mož z brado', *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XXXIV, Ljubljana 1998.

pojavlja kot Janez Janša. Janez so ga pričeli klicati že kot otroka, ker pa si svojega pravega imena Ivan ni nikdar administrativno spremenil, njegov vzdevek na nek način deluje podobno kot psevdonim. Vendar tudi za umetnike v nekaterih primerih njihovo ime Janez Janša deluje zgolj kot psevdonim – eden izmed Janezov Janš v Italiji še vedno nosi ime Davide Grassi, drugi na Hrvaškem Emil Hrvat, tretji Janez Janša pa se je pred tremi leti preimenoval v Žigo Kariža in ime Janez Janša uporablja le še kot psevdonim, kadar deluje skupaj v tandemu z Janezom Janšo in Janezom Janšo. Kdo je torej pravi lastnik imena Janez Janša ostaja enigma, prav ta enigma pa razkriva dejstvo, da je tudi lastno ime, tako kot avtor, lahko zgolj konstrukt.

Janez Janša: »Ime je tisto, kar izpostaviš, ko samega sebe predstaviš drugim. Tvojo figuro preslika v javno življenje. Drugi ljudje tvoje ime uprabljajo bistveno pogosteje kot ga ti sam. Ko si spremeniš ime, ne spremeniš samega sebe. Spremeniš svojo 'mejno ploskev'. Prav zaradi tega tvoja sprememba imena bolj vpliva na druge kot nate.«
Janez Janša: »... kot smrt. Bolj kot na umrlega vpliva na sorodnike in prijatelje.«⁸

Igra imen pa se tudi pri štirih Janezih Janšah še ne zaključí. K projektu sedemindvajsetih slik za devet triptihov z naslovom *Podpis* (akril na platnu, 50 x 70 cm, 2010) so trije umetniki Janez Janša, Janez Janša in Žiga Kariž povabili še četrtega umetnika Viktorja Bernika. Ta je na platna naslikal sedemindvajset podpisov treh umetnikov Janezov Janš pod katere so se nato lastno-ročno podpisali še umetniki. Enkrat kot posamični Janezi Janše, drugič skupinsko kot Janezi Janše, tretjič posamično s svojim (rosjtnim) lastnim imenom in četrtič skupinsko s svojim (rojstnim) lastnim imenom. Ven-

⁸ Janez Janša: »The name is what you put forward when you introduce yourself to others. It streams your figure into public life. Other people use your name much more than you do. When you change your name, you don't change yourself. You change your "interface". That is why your name change affects other people more than it does affect you.« Janez Janša: »...as one's death. It affects more relatives and friends than the one who actually died.« (*We Make Money Not Art, My Name is Janez Janša*, 9. 5. 2012; <http://we-make-money-not-art.com/archives/2012/05/janez-jansa.php#Ucgxkd22imF>, dne 24. 6. 2013)

dar se na nobeno delo ni podpisal Viktor Bernik. Petja Grafenauer v svojem prispevku v katalogu sprašuje, kdo je pravi avtor dela.⁹ Umetnik, ki jih je naslikal, umetniki, katerih podpise beremo? Kaj pa Janez Janša? Vez med avtorjem, njegovim imenom, podpisom in delom je warholovsko zabrisana. Morda pa bo tudi po smrti Janezov Janš nastopila potreba, da se kot v primeru Andyja Warhola ustanovi fundacija in odbor, ki bosta določala avtentičnost del Janezov Janš. Ali bi si takšni instituciji drznili tudi politiko Janeza Janše ožigosati z velikim tiskanim DENIED, lahko le ugibamo. Morda pa je ravno Janševa politika tista prava družbena »umetnost«. Tina Kralj

Literatura:

- Roland BARTHES, Smrt avtorja (1968), *Sodobna literarna teorija*. Zbornik, Ljubljana: Krtina 1995, pp. 19–23.
- Michel FOUCAULT, Kaj je avtor? (1969), *Sodobna literarna teorija*. Zbornik, Ljubljana: Krtina 1995, pp. 25–40.
- Clara CLAIBORNE PARK, Author! Author! Reconstructing Roland Barthes, *The Hudson Review*, XLIII/3 (jesen, 1990), pp. 377–398. (<http://www.jstor.org/stable/3852208>, dne 14. 5. 2013, 17:44).
- Arthur C. DANTO, The Art World Revisited: Comedies of Similarity, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, London 1992, p. 33.
- Saša GLAVAN NABERGOJ, Vprašanje Rembrandtovega avtorstva slike 'Mož z brado', *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XXXIV, Ljubljana 1998.
- We Make Money Not Art, *My Name is Janez Janša*, 9. 5. 2012; (<http://we-make-money-not-art.com/archives/2012/05/janez-jansa.php#Ucgxkd22imF>, dne 24. 6. 2013)
- Petja GRAFENAUER, Poetika in politika signature, *Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša. PODPIS*, Ravne na Koroškem 2010, pp. 12–33.

⁹ Več o triptihu in institucijah vezanih na atribucijo del Andyja Warhola v Petja GRAFENAUER, Poetika in politika signature, Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša. PODPIS, Ravne na Koroškem 2010, pp. 12–33.



KNJIGE POD LUPO

PIERRE BOURDIEU: PHOTOGRAPHY: A MIDDLE-BROW ART

Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge: Polity Press, 1990

Knjiga *Photography: A Middle-Brow Art*, v originalu izdana že leta 1965, je delo francoskega sociologa Pierra Bourdieuja s sodelavci. Nudi nam vpogled v čas, ko je fotografija kot dokaj nova oblika družbene in kulturne prakse zavzemala zelo nejasno pozicijo tako v umetnosti, kot v družbi sami.

Fotografiranje se morda na prvi pogled zdi spontana praksa, namenjena zabavi in beleženju dogodkov posameznikovega življenja, a Bourdieu v amaterski rabi fotografije prepozna strukturirano prakso. Ugotavlja, da fotografiranje ni odvisno od posameznika in njegovih želja, temveč od že uveljavljene, vnaprej definirane družbene prakse. Bourdieujev pogled na fotografijo je močno zaznamovan z njegovo teorijo habitusa; razredno determiniranega sistema vrednot in praks, ki vplivajo na vsak spekter posameznikovega življenja, tudi na kulturne prakse.¹ Tako ugotavlja, da je tudi način posameznikove rabe fotografije pogojen z ozadjem njegovega razreda.

Drugi del knjige, v katerem združijo moči Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon in Dominique Schnapper, se fokusira na fotografijo kot objekt estetske vrednosti. Avtorji izpostavijo pogoje, v katerih se fotografija skuša osvoboditi svoje primarne druž-

bene funkcije in se uveljaviti v svetu umetnosti. Raba fotografije v umetniške namene se pojavi v srednjih razredih, saj za najvišje razrede, zasidrane v svetu visoke umetnosti, ostaja nezanimiva. To je tudi glavni razlog, da avtorji zaključijo z ugotovitvijo, da fotografija pripada sferi polovične, pollegitimne umetnosti, inferiorna slikarstvu, operi in drugim oblikam visoke kulture. Knjiga Pierra Bourdieuja s sodelavci je odličen uvodnik v študije družbene pozicije fotografije in kot taka namenjena predvsem tistim, ki se želijo seznaniti s funkcijami, ki jih fotografija opravlja v amaterski rabi, ne pa toliko v umetniški sferi. Knjiga je teoretsko delo in zahteva nekaj predznanja: glede na to, da je delo zastavljeno na Bourdiejevi teoriji habitusa, je dobro, da je bralec z njo predhodno seznanjen. Dejstvo, da je bila napisana že leta 1965, pomeni, da jo je nujno brati s časovno distanco, a vendarle: bralec kaj hitro ugotovi, da so določene stvari od časa neodvisne. Tanja Pirnat

¹ Več o tem v Bourdieu, Družbena kritika razsojanja o okusu v Mediji in občinstva, ur. Breda Luthar in Dejan Jontes, Ljubljana 2012, 205–264.

DAVID BATE: FOTOGRAFIJA

David Bate, *Fotografija: Ključni koncepti*, Ljubljana, ZSKZ, 2012.

Na temo fotografije je bilo napisanih že nešteto knjig, česar se zaveda tudi David Bate. Bralcem je s knjigo predvsem želel ponuditi uvod v družbene rabe fotografije. Knjiga res da ne nudi nekega poglobljenega razumevanja o fotografiji, vendar pa se dotika skoraj vseh področij, s katerimi se ukvarja (dokumentarizem, krajina, oglaševanje ...).

Knjiga se osredotoča predvsem na rabe fotografije v javni sferi, tako da je zasebna praksa deloma zapostavljena, čeprav se jo trudi vplesti, predvsem v poglavju o portretih. Vendar je tudi tu bolj poudarek na načinu gledanja fotografij kot podajanju razlogov, zakaj ima tako pomembno vlogo v zasebnem življenju. V knjigi se pogostokrat opre na razmišljanja Rolanda Barthesa in jih vpleta v različne spektre rab in praks, ki so predvsem pomembna za načine gledanja fotografije in njihovo razumevanje. Knjigo zaključijo z aktualizacijo problema fotografije v času globalizacije in digitalizacije, kjer s primeri odlično oriše določene novodobne pojave.

Tisti, ki se s fotografijo ukvarjajo že nekaj časa, morda na prvi pogled ne bodo veliko odnesli. Novincem v teoriji fotografije pa bo knjiga doprinesla marsikaj, saj je Bate odlično uravnotežil rabe fotografije in teoretske koncepte, čeprav na trenutke malo preveč zaplava v razlago teoretskih pojmov in se spozabi, da bi pravzaprav moral govoriti o fotografiji znotraj teh teorij. Vendar ni s tem nič narobe, saj tako nepoznavalce družboslovja in humanizma vpelje v neznani svet strukturaliz-

ma, psihoanalize, postmodernizma ipd. Marsikdo pa si lahko z njo pomaga tudi pri iskanju novih navdihov ali nadaljnje sorodne literature.

Delo se na prvi pogled zdi kot učbenik, saj so poglavja strogo deljena na manjše sekcije, kjer obravnava določene rabe fotografije, ob koncu večjih sklopov pa ponudi bralcem povzetek poglavja v alinejah. Tudi ob koncu knjige ohrani navidezne elemente učbenika, saj navede širok spekter vprašanj primernih za eseje in razprave.

Knjiga je zastavljena zelo široko in se loti problema teorije fotografije na interdisciplinaren način, kar omogoča bralcem, da uvidijo druge vidike, ki se jih sami morda ne bi nikoli spomnili. [Sara Erjavec Tekavec](#)

PATTI SMITH: JUST KIDS

Patti Smith, *Just Kids*, New York: HarperCollins Publishers, 2010

Povedati njuno zgodbo je obljuba, ki jo je Patti Smith dala Robertu Mapplethorpu ob zaključku njune skupne poti.

Knjiga *Just Kids* je hkrati biografija in avtobiografija. Skozi pet poglavij Patti bralca popelje skozi življenje in ustvarjanje Roberta Mapplethorpa, in sicer na način, da v zgodbo vpelje svoja čustva in nam ga predstavi skozi svoje oči. Njeno otroštvo jo je skozi mnoge neprijetne izkušnje pripeljalo v New York,¹ kjer je po čistem naključju spoznala Roberta. Kmalu sta začela skupaj živeti in ustvarjati, ona sprva kot pesnica, on pa je ustvarjal kolaže in slikal. Neprestano primanjkoval denarja sta premagovala z upanjem in vero, da bosta nekoč uspešna umetnika, kar jima je na koncu tudi uspelo. Robertu kot fotografu in Patti kot pesnici in pevki. Tudi, ko je Robert Patti razkril, da je homoseksualec, sta še nekaj časa uspela ohraniti tesno zvezo in njuno skupno ustvarjanje se je nadaljevalo, vendar se je njuna pot razcepila, ko se je Patti poročila in odselila iz New Yorka.² Knjiga se zaključuje leta 1989 s smrtjo Roberta Mapplethorpa, ki je preminil za AIDS-om.

Čeprav je knjiga *Just Kids* napisana v prozi, je moč čutiti avtoričine izkušnje v pesništvu. Z nadvse liričnim slogom pisanja in doživeto opisanimi anekdotami, polnimi čustev iz življenja dveh umetnikov avtorica človeka zlahka pritegne k branju. Sama knjiga deluje

¹ V ranem otroštvu je Patti Smith izgubila dobro prijateljico, pri devetnajstih letih pa je zanosila, a je bila otroka primorana dati v posvojitev.

² Poročila se je s kitaristom Frederickom Dewely Smithom, Robert Mapplethorpe pa je živel s kuratorjem Samom Wagstaffom.

kot ljubezenski roman, ki pa se zaključuje tragično in s tem bralca težko pusti hladnega. Zadnji del knjige je še posebno nabit z emocijami in tako lahko bralec zares občuti pisateljičino bolečino ob izgubi dobrega prijatelja in dolgoletnega sopotnika. [Vesna Ljubijankič](#)



KULTURNE NAJAVE

FILMSKI FESTIVALI

Kaj: 9. Grossmannov festival fantastičnega filma in vina
Kje: Ljutomer
Kdaj: od ponedeljka, 15. 7., do sobote, 20. 7. 2013

Filmski program, namenjen pravim filmskim ljubiteljem, entuziastom brez predsodkov ter tistim, ki so pripravljene eksperimentirati z mejami dobrega okusa in morale. V našem fokusu bodo torej še naprej fantastični, grozljivi, divji in kulturni filmi, ki predstavljajo presežke ustaljenih žanrskih obrazcev.

Kaj: Film pod zvezdami, prireditve na prostem
Kje: Grajsko dvorišče, Ljubljanski grad, Ljubljana
Kdaj: od četrтка, 25. 7., do sobote, 17. 8. 2013

Poleti na Ljubljanskem gradu ponoči zasijejo tudi filmske zvezde. V sodelovanju z Mestno občino Ljubljana in javnim zavodom Ljubljanski grad je Kinodvor znova pripravil izbor nekaterih najbolj odmevnih filmov kinematografske sezone, ki bodo na ogled v letnem kinu, pod zvezdami, na grajskem dvorišču. Kar šest filmskih delikates bo letos doživelo premiero ali predpremiero.

Kaj: Sarajevski filmski festival
Kje: Sarajevo
Kdaj: od petka, 16. 8., do sobote, 24. 8. 2013

Na filmskem festivalu vsako leto predstavijo širok izbor filmov, tako v tekmovalnem kot v netekmovalnem delu. Program ponuja pregled najnoveše produkcije v regiji jugovzhodne Evrope (Albanija, Avstrija, Bosna in Hercegovina, Bolgarija, Hrvaška, Ciper, Grčija, Madžar-

ska, Makedonija, Malta, Črna gora, Romunija, Srbija, Slovenija, Turčija in UNMI Kosovo), pa tudi avtorjev, ki jim festival omogoča možnost preboja na svetovni trg, in na splošno predstavitev novih ter inovativnih filmov velike umetniške vrednosti s celega sveta.

RAZSTAVE

Kaj: 13 brazilskih fotografov, fotografska razstava
Kje: Photon - Center za sodobno fotografijo, Ljubljana
Kdaj: do petka, 19. 7. 2013

Brazilski fotografi ustvarjajo dela izjemne umetniške in dokumentarne vrednosti, ki so bila nagrajena tako v Braziliji kot v tujini. Ne posegajo samo po papirju, ampak uporabljajo najrazličnejše tehnike in podlage. Osvojenih dosedanjih okvirov tako na primer s kemikalijami intervenirajo na film ali ustvarjajo večkratne ekspozicije podob, s čimer slikajo urbano krajino, ki jo imajo v mislih (in ne tiste, ki jo je posnel objektiv).

Kdo: Peter Brötzmann
Kaj: Peter Brötzmann solo: Dela 1959–2013
Kje: Mednarodni grafični likovni center Ljubljana, Ljubljana
Kdaj: do nedelje, 25. 8. 2013

Pregledna razstava enega najpomembnejših evropskih predstavnikov sodobne improvizirane glasbe, na kateri so predstavljene risbe, grafike, akvareli, slike, objekti ter ovitki plošč in plakati.

Kaj: Barve mesta, instalacija
Kje: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, grad Fužine, Ljubljana
Kdaj: do torika, 3. 9. 2013

Projekt Barve mesta je urbani oblikovalski laboratorij. Njegova večplastna zasnova nagovarja, krepi in neguje različne vidike posameznika in širše skupnosti. Obenem odpira pomembna vprašanja o ekologiji, vrednotah ter pomenu oblikovalskega, umetniškega in obrtniškega ustvarjanja v današnjem času.

Kaj: U3, 7. triennale sodobne umetnosti
Kje: Muzej sodobne umetnosti Metelkova, Ljubljana
Kdaj: do nedelje, 29. 9. 2013

Na 7. trienalu sodobne umetnosti v Sloveniji so izpostavljene skupnostne, umeščene, participacijske, performativne, arhitekturne, družbene, državljanske in druge diskurzivne prakse, ki se ukvarjajo z raziskovanjem novih skupnostnih principov, kot so do-it-together, urbano vrtnarjenje ali sodelanje, ter temeljnim družbenim vprašanjem, kako sobivamo.

Kdo: Avgust Černigoj, Lojze Spacal in Herman Pečarič
Kaj: Ta ocean, strašno odprto; likovna razstava
Kje: Galerija Herman Pečarič, Piran
Kdaj: do nedelje, 5. 1. 2014

Razstava ponuja nov pogled na kompleksnost opusov umetnikov in na razumevanje izbranih motivov v geopolitičnem kontekstu slovenskega primorja.

TUJINA

Kdo: Keith Haring
Kaj: The Political Line, likovna razstava
Kje: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Pariz, Francija
Kdaj: do nedelje, 18. 8. 2013
Več info: <http://www.timeout.com/paris/en/art/keith-haring-the-political-line>

Kdo: več avtorjev
Kaj: Hey! Modern art & pop culture, 2e édition
Kje: Montmartre, Pariz, Francija
Kdaj: do petka, 23. 8. 2013
Več info: <http://www.timeout.com/paris/en/art/hey-modern-art-pop-culture-2e-edition>

Kdo: Ellen Gallagher
Kaj: AxME, likovna razstava
Kje: Tate Modern, London, Velika Britanija
Kdaj: do nedelje, 1. 9. 2013
Več info: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ellen-gallagher-axme>

Kdo: Amedeo Modigliani, Chaïm Soutine, Maurice Utrillo, Suzanne Valadon, Moïse Kisling
Kaj: Modigliani and the Maudits, the Netter collection
Kje: Palazzo Reale, Milano, Italija
Kdaj: do nedelje, 8. 9. 2013
Več info: <http://ciaomilano.it/e/whats/exhibits.asp>





artFIKS

revija za kulturne oduisnike

11letnik, 2 številka, julij 2013

Odgovorna urednica: Sara Erjavec Tekavec

Lektorica: Tjaša Kocjan

Oblikovanje: Tjaša De Reya

Predsednica društva študentov Kunsthistorik: Tina Kralj

Namestnica predsednice društva študentov Kunsthistorik: Urša Purkart

Naslov uredništva:

Društvo študentov Kunsthistorik, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana

E-pošta: artfiksrevija@gmail.com

Spletna stran: <http://artfiks.wordpress.com/>

<http://www.kunsthistorik.net/>

Imetniki materialnih avtorskih pravic avtorskih delih, objavljenih v reviji in spletnih straneh Artfiks, so društvo študentov Kunsthistorik ali avtorji, ki so prispevali prispevke. Brez vnaprešnjega dogovora je prepovedana vsakršna reprodukcija, distribucija, predelava ali dajanje na voljo javnosti avtorskih del ali njihovih delov.

ISSN 2350-4897