

Majski salon 2018 - grafika / Umetniška grafika osnovnega in razširjenega polja

Katalog izdala **Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov**

Zanjo **Aleš Sedmak**

Za umetniški svet **Mojca Smerdu**

Koncept razstave in spremni tekst **Črtomir Frelih**

Izbor avtorjev **Črtomir Frelih**

Urednica kataloga **Petra Kosi**

Prevod in lektura **Jasna Levanič**

Fotografije osebni arhiv avtorjev

Oblikovanje **Andraž Sedmak, Felicijan Sedmak d.o.o.**

Tisk Partnergraf, d. o. o.

Naklada 300

Ljubljana, oktober 2018

Cena kataloga ????

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

76(497.4)''20''(083.824)

MAJSKI salon (2018 ; Ljubljana)

Grafika : umetniška grafika osnovnega in razširjenega polja : Narodni muzej Slovenije - Metelkova, Maistrova 1, Ljubljana / Majski salon 2018 ; [spremni tekst Črtomir Frelih ; urednica kataloga Petra Kosi ; prevod Jasna Levanič ; fotografije osebni arhiv avtorjev]. - Ljubljana : Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, 2018

ISBN 978-961-94417-1-8

1. Gl. stv. nasl. 2. Kosi, Petra, 1990-

296666112



ZDSLU

Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov
The association of Slovene Fine Artists Societies



Umetniška grafika osnovnega in razširjenega polja
Narodni muzej Slovenije - Metelkova, Maistrova 1, Ljubljana

Umetniška grafika osnovnega in razširjenega polja

Če se zdi, da je interes za grafiko upadel, tega ne bi mogli trditi na osnovi pregledov slovenske grafike v zadnjem obdobju. Po začasni prekinitvi se je letos zopet obudil Bienale slovenske grafike Novo mesto – Otočec s tematskim pregledom *Najmlajše slovenske grafike* (prof. Branko Suhy, 2018), zvrstilo se je nekaj zaporednih simpozijev »*Valvasorjevi grafični dnevi*« na Gradu Bogenšperk (Janko Orač), MGLC je pripravil obsežen pregled sodobnega domačega snovanja z razstavo *Vtisi in odtisi* (Božidar Zrinski, Breda Škrjanec, 2012). Zadnji pomemben pregled je prispevalo Slovensko društvo likovnih kritikov z razstavo v Galeriji Velenje pod naslovom *Iskanje matrice* (Milena Koren Božiček, 2016), v času zadnjega mednarodnega grafičnega bienala je bila v DLUL-ovi Galeriji Breg predstavljena razstava *Avanti grafika!*, izbor alternativnih grafičnih pristopov (Mojca Zlokarnik, Zora Stančič, 2017). Pred tem pa je temeljit pregled doživela tudi risba na dveh velikih razstavah *Risba na Slovenskem I in II* (dr. Andrej Smrekar, Aleksander Bassin, Narodna galerija, Moderna galerija in Mestna galerija Ljubljana, 2009).

Tradicionalni Majski salon, ki ga organizira ZDSLU s svojimi regionalnimi društvi, je letos posvečen grafiki. Področje, ki se mu je napovedovalo zaton, se zopet prebuja, delno osveženo z novimi generacijami, delno osvobojeno napetosti med novimi in starimi mediji, predvsem pa zopet umeščeno v avtonomno področje likovnega raziskovanja. Od zadnjega podobnega društvenega pregleda slovenske grafike je minilo že kar nekaj časa, zato je glavni cilj grafičnega Majskega salona narediti pregled kvalitetne produkcije na področju. Ta pregled ne bo popoln pregled domače grafike, saj je omejen s članstvom v ZDSLU in je hkrati predstavitev živečih, aktivnih ustvarjalcev. V zadnjih nekaj letih pa se je poslovala vrsta pomembnih avtorjev, ki so temeljno sooblikovali podobo grafike v Sloveniji. Naj omenimo le nekatere: Adriana Maraž,

Janez Bernik, Vladimir Makuc, Bogdan Borčič, Lojze Logar, Metka Krašovec in Bojan Kovačič.

Grafično izobraževanje je vezano predvsem na Akademijo (ALUO), kjer pa grafika ni več samostojna študijska smer. Ob Akademiji je vse bolj opazen tudi prispevek likovnih oddelkov Pedagoških fakultet iz Ljubljane in Maribora, s poučevanjem grafičnih tehnik na tečajih pa se vse bolj intenzivno ukvarjajo tudi druge institucije: Mednarodni grafični likovni center, Narodna galerija in Pionirski dom. Vse kaže, da je zanimanje za grafiko veliko, predvsem je vabljiv njen tehnični del, ki s svojo alkimičnostjo področju prispeva kanček skrivnostnosti, s preobračanjem v procesu odtiskovanja pa presenečenje in neulovljivost kontroliranega naključja. Posebno vplivno informativno in izobraževalno vlogo ima tudi Grafični bienale, pomembna mednarodna institucija in prireditelj, ki je prispeval k stalnemu prenavljanju pogleda na umetniško področje in se od tradicionalnih, klasičnih praks preusmeril k alternativnim. V zadnjem času bolj načrtno išče ravnovesje med obema, a rezultati so praviloma odvisni od programov gostujočih kuratorjev.

Tako lahko rečemo, da v našem prostoru že dlje časa sobivata dva pogleda na grafiko, dve paradigmi, ki sta v preteklosti večkrat soočili skoraj nepremostljive razlike. Pri tem se je vzpostavilo mnenje, da novi pristopi pomenijo napredek, tradicionalni pa so konservativni. Ta apriorna delitev v marsičem ni natančna in jo najboljše relativizirajo prav avtorji, ki se brez težav gibljejo na obeh poljih. Odločil sem se, da poizkusim označiti nekatere značilnosti, ki opredeljujejo ta dva pogleda na grafiko. Predvsem pa me zanima, kaj o teh spremembah in novih možnostih menijo avtorji, ustvarjalci. Zato bo na razstavi predvidoma mogoče videti tudi kakšno delo, ki bi ga »konservativno« sito izločilo, in seveda tudi kakšno delo, ki bi ga »napredno« razumevanje grafike ne vključilo. Tvegam torej neenotnost

razstave in si obetam, da bomo na ta način pridobili dragoceni avtorski pogled, ki ima v primerjavi s selektorji, kuratorji in komisarji relativno majhen vpliv na dogajanje na področju umetniške grafike oziroma na oblikovanje »politike« umetniškega področja.

Kot rečeno, opaziti je mogoče, da umetniško grafiko obvladujeta dva pristopa, dve paradigmi. V izogib apriornim vrednostnim sodbam bomo eni paradigmi rekli **grafika osnovnega polja**, drugi pa **grafika razširjenega polja**. Pojem (znanstvene) paradigme, »disciplinirane matrice«, je v razmišljanje vpeljal ameriški fizik Thomas Kuhn, teoretik in zgodovinar znanosti. Vsebina pojma vključuje naslednja temeljna vprašanja: kaj veda izbira kot predmet raziskave, kakšna vprašanja si zastavlja o predmetu raziskave, kako so ta vprašanja zastavljena, kako tolmači rezultate.

Ni treba posebej poudarjati, da med različnimi znanstvenimi oz. umetniškimi paradigmami ni idiličnega sožitja, nasprotno, pristaši jih jemljejo usodno resno

in imajo mnogokrat status religioznega prepričanja, ki eni »šoli« prepoveduje sodelovati z drugo, za krivoverca npr. proglasi prijatelja, ki si drzne v svojih kompozicijah ob ortogonalnih smereh uporabiti še diagonalo.

Naj zapišem nekaj značilnih parov obeh paradigem. Ni treba poudarjati, da jih v grafičnih delih težko najdemo v čistih oblikah in v celotnem naboru. Lahko pa njihova izpostavljena prisotnost nastopa kot znak za klasifikacijo, kar lahko pomembno vpliva na način branja grafike. Vsaka od omenjenih plasti danes že lahko nastopa kot dominantno oprijemališče grafike in zdi se, da ji na poti ne stoji več niti Aristotelova razlaga definicije, ki govori *o nujnih in zadostnih pogojih, ki so potrebni, da je neka stvar lahko član neke množice*. Danes lahko že ena sama plast, ki se dotika pojma grafike, zadošča, da stvar uvrstimo v področje grafike. Če se zmrdujemo, da to ni logično, imamo prav. Ampak ... toliko slabše za logiko.

Grafika razširjenega polja	Grafika osnovnega polja
javno	zasebno
informativno	formativno
industrijsko	ročno
angažirano	intimno
kritično	kreativno
kolektivni avtor	avtor
alternativni artefakt	grafični list
globalno	lokalno
ekstrinzično	intrinzično
koncept	likovna forma
indeks	znak
tekst pred podobo	podoba pred tekstom
potrebna izobrazba	potrebna likovna izobrazba
novi mediji	klasične grafične tehnike
3D	2D

Par javno - zasebni se nanaša na ciljno publiko. Grafika je lahko namenjena zasebnemu zbiranju, uživanju ob stiku z originalom, ob listanju grafičnih listov v kabinetu. Nagovor posameznika proti nagovoru javnosti je zaznan v agitacijski formi političnega letaka, plakata in sodobnih propagacijskih možnosti množičnih medijev. Grafika kot politična agitacija in apolitična odmaknjenost v intimo sta dve skrajni legi njene rabe. S posnemanjem efemerne tiska, uporabo grafitov, zinov, se prva sooča s problemi javnega, družbeno aktualnega, druga pa želi zavarovati posameznikovo zasebnost in ga s prefinjenimi likovno-estetskimi artikulacijami vsaj začasno odklopiti od hektičnega vsakdanjika.

Formativna (oblikovna) in informativna (pripovedna) vsebina grafike predstavlja dva glavna interesa, pri čemer pisanje in branje na oblikovni ravni zahtevata znanje likovnega jezika, informativni vidik pa se zanaša na zanimivost pripovedne vsebine in moč literature. Pri figuralni umetnosti sta oba vidika vedno prisotna in mojstre ločimo od drugih ravno po obvladanju formalne plasti pripovedi. Informativni vidik pa meni, da je likovna forma nepomembna. Atraktivna naracija, socialni, filozofski in drugi problemi se predstavljajo z zapisi, grafikoni, shemami, dokumentarnim gradivom. Zanimivost, aktualnost, kritičnost so kriteriji kakovosti. Literarni diskurz se kaže kot bolj gnetljiv, prilagodljiv, in ga v primerjavi z likovnim jezikom obvlada mnogo več ustvarjalcev. Likovno izražanje poišče oblike in barve, likovno formo, s katero se izrazi. Likovni besednjak ni tako gnetljiv in treba je poiskati tisto stanje likovne forme, ko umetnini ni mogoče dodati oz. odvzeti brez škode ničesar več. Če se pripovedna in formalna plast likovnega dela slabo ujmeta, je izdelek neprepričljiv. Prepričljivost se lažje doseže z besedo in prepričevanjem, zato se zdi v postmoderni ta lažja strategija bolj priljubljena in večkrat uporabljena.

Industrijsko / ročno. Klasične tehnike so praviloma stvar ročnega dela, obrti, mojstrstva, dolgoletnih vaj in izpopolnjevanja. Orodja in stroji v ničemer ne zamejujejo avtorjeve avtonomije. Sodobnost ni po-

trpežljiva in uporablja aparate, ki deloma zahajajo tudi na avtorsko področje. Pri aranžiranju podob in struktur so aparati mnogo uspešnejši, hitrejši, možna je hitra izdelava variant in sprememb. Tudi tisk ni zamuden in avtorsko posvečen, marveč gre za hitro izdelavo serije, naklade. Morda je pomanjkljivost v tankem barvnem nanosu, popolni breztelesni gladkosti. A informativnemu vidiku to praviloma ne škodi, saj čutna plast ni izpostavljena. Pomembna komponenta artefaktov razširjenega polja je hitro množično učinkovanje.

Angažirano / intimno. Za moderno grafiko je bila značilna avtorska poetika, ki ne cilja na monumentalne vsebine, ampak razvija svoj mikrokozmos z željo po najbolj prefinjenih registrih osebnih doživetij. Intimni prizori, erotika, tihožitja, abstraktne kompozicije so uveljavljene teme grafik, posebej tistih manjšega formata, namenjenih uživanju bolj v grafičnem kabinetu kakor na javnih predstavitev. Sodobnost je to intimo razprla, pogledala v svet velikih zgodb, svetovnih pretresov, krize človeške civilizacije. Zasebnost ji je pretesna, družbena angažiranost je nujni pogoj. Mnogi so prepričani, da umetnost brez družbeno angažiranega naboja sploh ni prava umetnost.

Kritično / kreativno. Danes je povsod poudarjena, privilegirana sposobnost kritičnega mišljenja, tako v šoli kakor v umetnosti. Rado se spregleda, da gre pri kritiki vedno za presojanje o nečem že obstoječem. Pri kreativnosti pa gre predvsem za odkrivanje, izumljanje še neznanih stvari, odnosov, pogledov, oblik. Če se je od umetnosti vedno pričakovalo nekaj novega, če je bila njena vrednost predvsem v predlaganju novih idej, se kritični pristop s tem ne more pohvaliti. Res pa je, da prava ustvarjalnost pogosto deluje kritično na privajene prakse. Zato ni težko razumeti, zakaj na razstavah redko vidimo drugega ob drugem artefakte z različnim paradigmatskim izhodiščem; ob soočenju se zlahka odkrije potenciale in pomanjkljivosti vsakega od njih, zato jih je strateško modro držati vsaksebi.

Kolektiv / avtor. Ena od značilnosti razširjenega polja je tudi pojav umetniških kolektivov. Kolektivni pristop kaže na drugačen odnos do avtorstva. Kompleksne naloge v povezavi s produkcijo, instaliranjem, promoviranjem pa tudi drugo podporno dejavnostjo zahtevajo organiziran pristop, delitev dela, notranjo specializacijo in podrejanje posameznikovega dela ideji projekta. Nastopi skupin so močni, razbijajo videz avtorske ranljivosti, občutljivosti, pa tudi izjemnosti, enkratnosti. Če proizvodni način vpliva na podobo produkta, imajo kolektivi prednost v prodornosti in ustvarjajo infrastrukturo, ki jo avtor samotar pričakuje, a le redko dobi od institucij. Kolektivi so neke vrste konkurenca institucijam. To je dobro. Manj dobro je, da se praviloma izmojstrijo pretežno v institucionalnih veččinah, v postprodukciji pogosto na račun produkcije. Kolektiv deloma problematizira sam pojem avtorja, ki je relativno mlad pojav, in časovno mnogo obsežnejša so zgodovinska obdobja avtorske anonimnosti. V kolektivismu avtorjevo ime nadomesti blagovna znamka, ime kolektiva, ki seveda nosi željo po prepoznavnosti. Tako se na paradoksalen način izpostavi želja biti znan po lastni anonimnosti.

Alternativni artefakt / grafični list. Grafični list kot tradicionalni nosilec, zamejeno akcijsko polje likovnih vsebin grafike, se je najprej izmuznil iz grafične mape na zid, nato se je zidu postavil po robu in se zavihal v prostor, v prosto viseče interakcije s prostorom. Pridobil je status objekta, kjer se grafična površina podredi zahtevam kiparstva, keramike, embalaže, uporabne predmetnosti. Skratka postane predmet, ki ga več ne ščiti zgodovina slikovnega polja, niti ne steklo, še manj okvir. Pri tej artefaktni preobrazbi grafična vsebina igra zelo različne vloge, največkrat podrejene. Največjo širino grafično polje doseže takrat, ko ohranja v artefaktu morda le eno grafično značilnost v prepričanju, da to zadošča za uvrstitev v razred grafike. V skrajni konsekvenci bi torej lahko rekli, da je danes, ob industrijski proizvodnji vsega skoraj nemogoče proizvesti stvar, ki ne bi imela vsaj ene grafične značilnosti in se po mnenju paradigme razširjenega grafičnega polja s tem upravičeno proglašala za grafično umetnino.

Globalno / lokalno. Tendencia in potencial sodobnih grafičnih medijev kar kličeta po globalnih temah in globalni prisotnosti, uveljavitvi. Prav propagacijski potencial je tisti, ki uporablja popolnoma drugačne nagovore, zajema ciljne publike in v hipu doseže občinstvo v takih razsežnostih, ki si jih tradicionalni grafični produkti na analognih nosilcih ne morejo niti predstavljati. Tu je triumf novega nad starim nespodbiten. Avtorji, vpeti v globalne zgodbe, so za sodobno galerijsko prakso posebej pomembni, so tako rekoč avtorji z dodano vrednostjo, ki institucijam ne prinesejo samo lastne kreativnosti, marveč tudi bogat mrežni potencial, ki posledično pomaga preživeti institucijam na globalnem likovnem trgu. Ne bomo pretiravali, če rečemo, da je mrežni potencial avtorja danes ena njegovih najpomembnejših umetniških kvalitet. Lokalno postavljen avtor, ki črpa iz domače tradicije – čeprav je pred časom prav ta veljala za svetovno uveljavljeno – kot tak s svojo domačijskostjo ni zanimiv za institucije. Res mu lahko priznavajo ustvarjalne kvalitete, podprte s perfekcionističnim poznavanjem medija. A poglobljanje in vzgon, torej vertikalna prizadevanja grafičnega osnovnega polja so nasprotna sodobnemu horizontalizmu, kjer se človek najbolje počuti v povprečju ali celo malo pod njim. To pojasni navidezni paradoks, ko osrednja grafična institucija pri nas na eni strani proučuje in goji temeljno grafiko v svojih ateljejih, delavnicah, izdaja grafične mape v starih tehnikah, podpira in prireja predstavitev mladih nadarjenih grafikov, po drugi strani pa skrbi za svoj obstoj v mednarodni bienalski mreži in mreži kustosov z globaliziranim pristopom, alternativnimi grafičnimi prijemi, ki v skrajnih odvodih presegajo pojem grafike in se vpisujejo v nadnacionalni, internacionalni, globalni likovni slog. Obstati na svetovnem zemljevidu sodobnih razširjenih likovnih praks ob pomoči izvrstne grafične tradicije je verjetno lažje, popolna odpoved grafični tradiciji pa bi pomenila utopitev v množici podobnih mednarodnih prireditev. Iskanje ravnovesja je nujno, a popolnoma razumljivo je, da nima pristašev ne ene, ne druge paradigmatске zaveze. Eni trdijo, da uničuje temelje briljantne grafične tradicije, drugi pa trdijo, da je prav ohranjanje tradicije cokla razvoju razširjenega pojmo-

vanja grafike ali raje širše – umetnosti. Kot zmagovalci te hude dileme se zdijo tisti »paradigmatski ateisti«, ki od vsakega polja brez slabe vesti vzamejo tisto, kar potrebujejo za realizacijo lastnih idej.

Ekstrinzično / intrinzično. Dva pogleda na to, kako stvari bivajo, kaj jih določa. Intrinzični pogled na stvari je starejši, izhaja iz vere v trdno, nujno in smiselno zgradbo sveta, kjer je bistvo stvari zaobjeto v njih samih. Ekstrinzični pogled pa opazi, da se stvari spreminjajo s spremembo okoliščin. Miselni predmet nima nič tako zanesljivo trdnega v sebi, da ga sprememba konteksta ne bi prizadela, spremenila. Za oba pogleda obstaja vrsta smiselnih argumentacij in zdi se celo, da smo se sčasoma navadili gledati na (estetske, miselne, ...) predmete na oba načina hkrati; da nekaj je, za kar se predstavlja, a ne samo to, marveč tudi tisto, kar mu prilepijo okoliščine. V primeru grafičnega fenomena je vprašljiva meja, do koder je kontekstualizacija možna, da jedro še ostane trdno. Sodobni oblikovalski postopki velikokrat temeljijo na izolaciji enega samega (zadostnega) grafičnega prijemališča, ki ga nato ekstrapolirajo, razširijo in napihnejo do te mere, da zasenči kompleksno strukturo jedrnega grafičnega fenomena. Ko se na primer ideja reproduktibilnosti preseli na polje bio-umetnosti in je treba verjeti, da gre za neke vrste grafične procese ob razmnoževanju bakterij, takrat to pomeni zelo laksno pojmovanje širine grafičnega polja. Ker je grafika fenomen z vrsto oprijemališč, se zdi, da ne bo ne konca ne kraja bolj ali manj domiselnim metajezikovnim posegom v strukturo umetniške grafike. Opazimo lahko, da kombinatorika le ni tako neskončna in vidimo nekaj tipov zunajlikovnih domislic v grafičnem kontekstu, ki se brez presežka ponavljajo. Mnogo tega so odkrile že zgodovinske avantgarde in novega v novem je morda le toliko, kolikor ga prinašajo nove tehnologije, ki mimo bolj spektakularne prezentacije ne ponudijo kakega velikega presežka. Še en pomemben vidik ekstrinzičnosti se pojavlja v grafiki; to je posebna moč, izjemno poreklo uporabljenih materialov. Avtor na primer naredi grafiko, posvečeno babici, lesorezna matrica je izdelana iz desk postelje njegove babice. Za vse, ki situacijo

poznajo, verjamem pa, da še posebej za avtorja, je ta okoliščina osrednja pomenska sestavina njegovega grafičnega dela. Nepoučeni po likovnih znakih te enkratne, emocionalno močne okoliščine ne more razbrati in njegovo branje je okrnjeno. Grafika sama brez dodane vednosti je sicer izvrstno likovno delo, a ostaja vprašanje, ali je ta okoliščina del grafike, ali ne. Podobno vprašanje, z vrednostnega stališča morda še bolj občutljivo, je uvrstitev partizanskega tiska v grafično sobo stalne zbirke Moderne galerije. Gre za povečavo tiska brošure, ki ima na naslovnici lik partizana s puško. Risba je sicer zelo okorna in si po likovni plati verjetno ne bi nikoli izborila uvrstitve v zbirko. A okoliščina, da izhaja iz za narod izjemno pomembnega časa narodno osvobodilne borbe, tej šibki risbi podeli status pomembnega estetskega predmeta. Na delu je hkrati tudi institucionalna teorija umetnosti, ki se vpraša »ali je lahko kos naplavljenega lesa umetnina« in odgovori pritrdilno, »če je kos razstavljen v izbrani instituciji, umeščen s strani poznavalca umetnosti...«. V sodobnosti torej večkrat naletimo na okoliščine, ki so pomembnejše od estetskega predmeta in ravno te okoliščine ga povzdignejo izmed mnogih vsakdanjih reči v pomemben estetski predmet, umetnino. In res je, ko smo enkrat seznanjeni s sicer ne-likovno, a pomembno okoliščino, takega likovnega dela ne moremo nikoli več brati »čisto«, formalno. Za vedno ga bomo lahko sprejemali le še osvetljenega z lučjo posebne, ključne okoliščine. Vprašanje je, ali ni v zgodovini likovne umetnosti mnogo del, ki so jih v času nastanka ali kasneje dopolnjevale pomembne okoliščine. In gotovo je tudi, da se je velika večina teh usodnih okoliščin pozabila, izgubila. Kaj je ostalo od takih likovnih del? Gledamo nepopolne škrbine, ali je morda likovna forma tista njihova odličnost, ki jim je omogočila preživeti čase do današnjih dni?

Tekmovanje med **konceptom in likovno formo**, med **informacijo in prezenco**, je že dobro popisano, tako da tu omenim morda le grafično specifiko, ki tudi v klasičnih pristopih ne more brez koncepta. Ta se sicer po vsebini razlikuje od konceptualističnega načrtovanja, ki ima namen nadomestiti artefakt. Grafično koncipiranje je namenjeno razčlenjevanju algoritmič-

ne zaporednosti formalnih in tehničnih postopnosti. Grafične izrazne omejitve po eni strani zahtevajo dobre odločitve in dosledno izbiro likovnih izrazil. Tisto, kar se v nastajanju slike dogaja sproti, v majhnih, skoraj neopaznih korakih, mora grafik razkleniti, ločiti v par ključnih korakov, jih ustrezno razvrstiti, jih primerno oblikotvorno pooblastiti in na koncu sestaviti v koherentno celoto. Čeprav naj bi bila pramatrica grafike slika, je način razstavljanja in sestavljanja pri grafiki ločen na bolj jasno opazne posamezne plasti in faze sestavljanja nove celote.

Indeks / likovni znak. Samozavestno odklanjanje znanja s področja likovnega jezika v sodobnih praksah nadomestijo brez prizivne izjave, postavitve. To, kar vidite, je ravno to in nič drugega. Likovni znak se vede drugače, likovni super-znak je organizirana sestava likovnih znakov, ki »stojijo za nekaj drugega«, indeks pa se kaže in ne prenese spraševanj. Torej lahko se prevprašujejo, vendar ne z orodji likovnega jezika, ker ga ne uporabljajo skladno z likovno sintakso, marveč arbitrarno, po »svojih« pravilih. Tu običajno dialog dveh paradigem ni mogoč, ker preprosto manjka jezikovnega znanja za prevajanje in razumevanje.

Tekst / podoba. Sodobne situacije mnogokrat podobo v celoti nadomestijo s tekstom, če pa ostane v delu kaj od podobe, pa to ni njegova ključna sestavina. Že tudi mnogokrat opisana razmerja in situacije morda tu potrebujejo le dodatno pojasnilo, da kadar govorimo o likovnem jeziku, ne gre za metaforo, ampak za tisto dvojno členitev, ki jo lingvisti zahtevajo od vsakega sistema, ki se hoče imenovati jezik: osnovne delce, ki sami nimajo (skoraj) nobenega pomena in sistem pravil, ki brezpomenske artikule lahko uredi v izjemno kompleksne izjave. S tem se pri nas podrobno ukvarja dr. Jurij Selan. Predhodnik opozarjanja na razliko med likovnim in verbalnim jezikom pa je bil dr. Milan Butina z razlikovanjem med »podobotvornim nazornim pojmom« in »oblikotvornim nazornim pojmom«. Kadar likovno delo živi le ob spremljavi konstantne naracije, je njegovo preživetje usodno povezano s pripovedjo, tekstom pred podobo. Če literarne okoliščine prekrije pozaba, takšno delo zaide

v velike eksistencialne težave. Na tem mestu sicer ne želim zarisati ločnice med »še« in »ne več« likovno umetnostjo, a se čudim sprejemljivosti likovnega polja za vse robne fenomene, ki se jih film, literatura, gledališče ... otepajo in ne sprejemajo pod okrilje lastnih praks. Morda bi morali biti ponosni na absorpcijsko sposobnostjo razširjenega likovnega polja, namesto da neprestano iščemo neke meje in specifične razlike. Vsekakor v mnogih primerih gre za umetnost, a težko je ugotoviti, za katero. Za ilustrativni primer naj vzamem vizualno poezijo, ki so jo ustvarjali praviloma pesniki in je bila praviloma razstavljena kot likovno delo.

Izobrazba / likovna izobrazba. V razširjenem polju se uveljavljajo avtorji z najrazličnejšimi izobrazbami, likovna sploh ni več nujna. Glede na strukturo produktov razširjenega grafičnega polja je to razumljivo, saj smo že prej ugotovili, da mimo barve in oblike, likovnih izrazil, likovne forme uporabljajo druga izrazila in prvim ne pripisujejo kake posebne pomembnosti. Zdi se, da je razširjeno polje kot nepomembne proglasilo vse tiste elemente izražanja, ki so zahtevni. Najprej se zatakne pri risanju. To je najzahtevnejša in za grafiko ključna disciplina, ki je ustvarjalec skoraj nikoli ne obvlada dovolj dobro in se je v njej treba neprestano izpopolnjevati. Sodobne bližnjice s pomočjo fotografije, fotoprojekcije, kopiranja proizvedejo približke, ki pa ne morejo skriti lastne okornosti. Res je, da so tudi včasih (renesansa, barok) slikarji uporabljali mehanške pripomočke za doseganje prepričljivih posnetkov optične realnosti. To temo z detektivsko natančnostjo predstavi David Hockney v knjigi *Secret Knowledge*. Vendar Leonardo v *Traktatu* pripomni, da ti pripomočki pomagajo prihraniti mnogo časa »tistemu, ki zna« (ki se je naučil prostoročnega študijskega risanja), ne morejo pa iz slabega risarja narediti umetnika. Značilen znak risarskih zadreg je t.i. *trace line*, sledilna črta, to je risba, ki nastane na prosojnici, podloženi s fotografijo, ali je prerisovana s projicirane fotografije. Nevešči risar ima na razpolago vse vizualne podatke, a ne zna razlikovati med pomembnimi in manj pomembnimi, zato je rezultat vse kaj drugega, kakor prepričljiva predstavitev motiva. Še en hendikep je

razviden; pomanjkanje dinamike linije. Živa črta prostoročnega risanja je enkrat hitra, drugič počasna, na spremembah smeri zastane, na dolgih premih smereh pa pospeši in preskakuje ter spušča zunanjo svetlobo v notranjost oblike. Prerisana črta pa ne glede na okoliščine ohranja vedno enako hitrost, debelino, intenziteto in na žalosten način priča o lastni mrtvosti. V zadnjih desetletjih, ko je resen študij risanja v naprednejših akademijah izgubil na pomenu, pogosto najdemo te vrste risb, ki hlinijo obvladovanje obrti, v resnici pa le zelo nerodno uporabljajo možnosti sodobne tehnologije. Vsekakor je široka humanistična in druga razgledanost vedno koristna za umetniško delovanje, a brez trdnih risarskih temeljev tudi grafična umetnost lahko zdrsne v neko čudno prakso bleščeče (samo) prevare. Otrok v četrtem razredu osnovne šole mi je takole razložil razliko med fotografijo in lastnoročno risbo: »Fotografiram lahko to, kar vidim, narišem pa lahko tisto, kar si o tem mislim.« Orodij drugega tipa – za risanje misli – zaenkrat še nimamo na razpolago, kakšnih lahkih bližnjic tudi ne. Sodobne šole se verjetno kmalu ne bodo več imenovalle likovne akademije, ampak kreativne akademije, kjer se bo ves naporen študij oblike in barve preskočil s pomočjo tehnologije in vsa energija študentov bo usmerjena kar takoj in neposredno v čisto ustvarjalnost, glavni predmet bo namesto risanja kar poesis. Kljub korenitim spremembam v razumevanju umetniškega delovanja se zdi, da se študijski izkušnji in usvajanju likovnega jezika ne da izogniti brez škode in da so tudi najbolj alternativni projekti sodobnih praks prepričljivi takrat, kadar čutimo, da je njihovo ozadje trdno armirano s kvalitetnim risarskim znanjem. Težko je na kratko definirati, kaj pomeni kvalitetna risba, skoraj nič znanja in napora pa ni potrebnega za prepoznavanje slabe risbe. Na tej razstavi predvidoma ne bo razstavljalcev brez formalne likovne izobrazbe, saj je ta eden od pogojev za sprejem v Zvezo društev slovenskih likovnih umetnikov. Zanimivo bo torej opazovati zastopanost, modalitete in kulturo risbe v grafičnih delih.

Novi mediji / klasične grafične tehnike. Vse več grafičnih prireditev po svetu vključuje vse vrste medijev in ne loči več med novimi in tradicionalnimi. Ta

razširitev je dobra, saj primerjave pokažejo kvalitete enega in drugega tehnološkega pristopa. V tradicionalnih pristopih so vidne materialne sledi matrice in barve kot vglobljeni oziroma izbočeni reliefi, debelina barvnega nanosa je bistveno večja in grafični list ima kljub vezanosti na ploskev bolj telesni status, kot npr. gladki tanki ink-jet zapis. Z izbiro vezanosti na starost medija se običajno ujema tudi način vnosa podobe v grafiko; pri tradicionalnih gre za neposredno ročno vneseno risbo, gravuro, ki ji kot tehnični pripomoček služijo orodja. Novi mediji so praviloma vezani na digitalno fotografijo ali druge fotopostopke ter namesto orodij uporabljajo aparate in programsko opremo. Razen vnosa podob mediji nudijo številne možnosti za generiranje podob. Razlika med narisano in generirano podobo je, da pri generirani avtor zažene proces (programa, kemijskih, fizikalnih postopkov ...) in nato opazuje razvoj, ki se odvija pred njim. Drugi ključni moment avtorske odgovornosti je, kdaj prekiniti, zaustaviti proces; kdaj je podoba, oblika, na tisti stopnji, ki ustreza pričakovanjem. Razlika med orodjem, strojem, aparatom in avtomatom je v avtonomiji, ki jo ob tem še ohranja avtor. Največja je pri orodju, najmanjša pri avtomatu, pri robotu pa je praktično ni več. Seveda avtorji, ki obravnavajo (post)industrijsko družbo, to nekoliko odtujeno proizvodno prakso lahko uporabljajo kot kritiko razmer in prevpraševanje vloge živega avtorja ob vseh teh zapletenih tehnologijah. Mlajše generacije, ki so odraščale v tehnološkem okolju informacijske družbe, pa jih niti ne doživljajo kot nekaj odtujenega, marveč jim predstavljajo naravnega spremljevalca vsakdanjega življenja, ki se ga da uporabiti tudi za potrebe umetniškega izražanja. Ob razlikovanju med tipi grafičnih pripomočkov v odnosu do avtorske avtonomije je dobro imeti v zavesti tudi to pripombo o življenjski bližini sodobnih orodij, ki jih mlajše generacije gotovo doživljajo tako drugače, da se težko prestavimo v njihovo situacijo, razen če ... preprosto preizkusimo kakega od sodobnih orodij in se sami prepričamo, ali je hladno in nemo orodje, ali kdo drug. Napetost med pristaši nove in stare tehnologije je popustila, kar ima zanimivo posledico; mnogo najmlajših avtorjev z užitkom odkriva svet analogne grafike in se uspešno spoprijema z njeno težavnostjo

in oblikovno donosnostjo. Situacija je res zanimiva, saj se dogaja ravno obratno od pričakovanega; strahovi, da bo novo povozilo staro, niso bili upravičeni, marveč se zdi, da je prav prenasičenost z vsakdanjo uporabo sodobne informacijsko komunikacijske tehnologije sprožila pri mladih zanimanje za dialog z manj voljno in bolj zavezujočo, napornejšo analogno stvarnostjo. Na tej razstavi se bomo srečali z deli izvrstnih avtoric in avtorjev iz najmlajše generacije, ki izkazujejo zavidljivo raven obvladanja klasičnih tehnik.

3D / 2D. Če je bila grafika v preteklosti strogo vezana na grafični list, je eden od znakov grafike razširjenega polja tudi tridimenzionalna širitev. Če so bili bolj previdni poizkusi v preteklosti vezani le na odlepitev grafičnega lista z zidu in njegova instalacija v galerijski prostor, se v novejšem času grafika vse bolj seli na tridimenzionalne objekte. Tu se sreča s kiparskim multiplom in sedaj si konkurirata v interpretaciji, serialnosti, količini in prostorskosti. Ohranjanje grafičnega v prostorskem kontekstu je zanimivo in težavno obenem, saj vedno obstaja nevarnost, da bi se tisk razumel le kot dodatek, tetovaža, obdelana površina, koža kipa. Novo razsežnost prinašajo prostorski tiskalniki, kjer se je res težko odločiti, za kakšno vrsto produkcije gre; predmeti izhajajo iz digitalne matrice, objekt ima naravo skulpture, plastike. Gre res za zelo široko odprto polje, v katerem najdemo še eno vrsto specifičnih objektov; to so knjige umetnikov, v katerih pa se grafika že od začetkov knjižnega tiska počuti dobro. Grafični objekti so izjemno zanimive tvorbe, ki prinašajo s seboj vrsto vprašanj, za svojo kvalitetno rast pa si sproti izdelujejo oziroma odkrivajo specifična prijemališča, ki se nujno razlikujejo od tistih, ki veljajo za grafiko na ploskih nosilcih grafičnih listov.

Lahko bi našli še nekaj parov, na primer razlikovanje med likovno mislijo in likovno domisljico, povedali kaj več o horizontalizmu in vertikalizmu, morda še o efemerah nasproti grafičnih listov, a v glavnem so bile vsebine zajete že v prejšnjih parih.

Ne glede na prevladujoče usmeritve se grafika izkaže kot kompleksno likovno delo in mislim, da je bolj kakor

od tehničnega razcveta njena prihodnost odvisna od bazičnih likovnih znanj, tu mislim predvsem na risanje. Nestvarna je želja po povratku k stari slavi, kakor tudi na prihodnost ne gre gledati kot na razvoj zgolj v smeri napredka. Ta razstava kaže, da je na eni strani od tradicije ostalo še kar precej, da se znanje ni porazgubilo, prav tako pa ne manjka pogumnih iskalcev novih poti in novega pojmovanja umetniške grafike. Sedanjost je vedno na tem, da se jo spremeni, zato za konec le še anekdota, ki priča o relativnosti poskusov zamejitve fenomenov v jasne miselne okvirje. Gre namreč za iskanje ključnih značilnosti ljubljanske grafične šole, ki je mnogokrat uporabljen, a v svoji vsebini dokaj nedorečen pojem. Lepo ga je opredelil Karel Zelenko ob svoji pregledni razstavi (obnavljam po spominu): »Sam nisem nikoli spadal v ljubljansko grafično šolo. Motiv sem na ploščo samo narisal, pojedkal in odtisnil. Nič nisem eksperimentiral z grafično ploščo.« Gre za izraz poštenega, tradicionalnega odnosa do grafike, ob kateri eksperimentiranje s ploščo, značilno za ljubljansko grafično šolo, deluje kot heretični odklon od zgodovine in tradicije in bi jo lahko zato označili za revizionistično v smislu širitve temeljnega grafičnega polja.

Torej s pridevniki naprednosti in konservativnosti velja ravnati previdno in zmerno.

Hvaležen sem, da sta mi ZDSLU in US ZDSLU dala prilžnost, da lahko oblikujem tale Majski salon. Izkoristil sem ga predvsem v smeri, da grafikom ponudim možnost, da sami povedo, kaj razumejo pod pojmom sodobna slovenska grafika. To, kar vidimo na tej razstavi in prej omenjenih pregledih, priča, da Ljubljana, Slovenija še naprej ostaja pomembno grafično središče, ki obeta razvoj področja tako v horizontalni, kakor vertikalni smeri in je pomembna referenčna točka za tuje umetnike in študente, raziskovalce in ljubitelje grafike. Kolegicam in kolegom avtorjem čestitam in se jim zahvaljujem za sodelovanje na razstavi, predsednikom umetniških svetov področnih društev pa se zahvaljujem za tvorno sodelovanje pri naboru nastopajočih in pri izbiri nagrajencev. Upravi ZDSLU gre posebna zahvala za organizacijsko in tehnično podporo pri izvedbi letošnjega Majskega salona.

Printmaking of the Core and Expanded Fields

If it seems that the interest in graphic art has ceased, this could not be claimed on the basis of the overviews of Slovene graphic art in the last period. After a temporary suspension, this year, the Biennial of Slovene Graphic Arts Novo mesto – Otočec has awoken again with a thematic overview of *The Youngest Slovenian Graphic Arts* (prof. Branko Suhy, 2018), several successive symposiums “The Valvasor Graphic Days” at the Bogenšperk Castle (Janko Orač) took place and the MGLC (International Centre of Graphic Arts) prepared a comprehensive overview of contemporary Slovene creation with the exhibition *Prints and Impressions* (Božidar Zrinski, Breda Škrjanec, 2012). The last important overview was contributed by the Slovene Association of Art Critics with an exhibition in the Velenje Gallery titled *Searching for the Matrix* (Milena Koren Božiček, 2016) and at the time of the last International Biennial of Graphic Arts, the exhibition *Avanti Graphic!*, a selection of alternative graphic approaches (Mojca Zlokarnik, Zora Stančič, 2017), was presented in the DLUL’s (Ljubljana Fine Artists Society) Breg Gallery. Before that, drawing also experienced a thorough overview with two large exhibitions *Drawing in Slovenia I and II* (Dr. Andrej Smrekar, Aleksander Bassin, the National Gallery, the Museum of Modern Art and the City Art Gallery Ljubljana, 2009).

The traditional May Salon, organized by the ZDSLU (The Slovenian Association of Fine Arts Societies) with its regional societies, is this year dedicated to graphic art. The field, which was predicted to decline, is awakening again, partly refreshed with new generations, in part freed of the tensions between the new and old media, but above all reinstated in the autonomous field of artistic research. It has been quite a while since the last similar overview of Slovenian graphic art by the societies, so the main objective of the graphic May Salon is to make an overview of

quality production in the field. This overview will not be a comprehensive overview of Slovenian graphics, as it is limited by the membership in the ZDSLU and is at the same time a presentation of the living, active creators. In the last few years, a number of important authors bid their farewells, who thoroughly shaped the image of graphic art in Slovenia. To mention only some of them: Adriana Maraž, Janez Bernik, Vladimir Makuc, Bogdan Borčič, Lojze Logar, Metka Krašovec and Bojan Kovačič.

Graphic art education is mainly associated with the Academy of Fine Arts and Design Ljubljana (ALUO), where graphic art is no longer an independent study course, however. Along with the Academy, the contribution of the art departments of the Faculties of Education of Ljubljana and Maribor is also becoming increasingly noticeable. Other institutions, such as the International Centre of Graphic Arts, the National Gallery and the Pioneer House (Pionirski dom), are also involved in teaching graphic art techniques in their courses. It seems that there is a great deal of interest in graphic art, but what is especially attractive is its technical part, the alchemical nature of which gives a tinge of mystery to the field, while in the process of imprinting the turning phase offers a surprise and the elusiveness of the controlled coincidence. The Biennial of Graphic Art, an important international institution and event, has an especially influential informative and educational role and has contributed to the constant renewal of the perspective on the artistic field and has shifted from traditional, classical practices to alternative ones. Recently, it has been deliberately looking for a balance between the two, but the results are generally dependent on the programmes of the visiting curators.

We can thus say that two perspectives on graphic art have co-existed in our space for a long time, two

paradigms, which in the past, repeatedly confronted almost insurmountable differences. In doing so, it came to be believed that new approaches represent progress, while the traditional ones are conservative. This a priori division is not concise in many ways and it is best relativized precisely by the authors who can easily move on both fields. I have decided to try emphasizing some of the features that define these two views on graphic art. Above all, I am interested in what authors, creators, think about these changes and new possibilities. At the exhibition, it will be therefore also possible to encounter works that would have been eliminated by a “conservative” sieve and, of course, works that the “advanced” understanding of the graphic art would not have included. I am thus risking the disunity of the exhibition, anticipating that in this manner, we will acquire the valuable authors’ perspectives, which compared to the selectors, curators and commissioners, have a relatively small influence on the events in the field of graphic art or on the shaping of the “politics” of the artistic field.

As already mentioned, it is obvious that two approaches, two paradigms, are controlling graphic art. In order to avoid a priori value judgments, one paradigm will be called ***printmaking of the core field***, while the other one ***printmaking of the expanded field***. The notion of a (scientific) paradigm, a “disciplined matrix”, was introduced into the thinking by the American physicist Thomas Kuhn, a theoretician and historian of science. The content of the concept

includes the following fundamental questions: what a science chooses as the subject of its research, what sort of questions it raises about the subject of the research, how are these questions posed, how it interprets the results.

It is not necessary to emphasize that there is no idyllic coexistence among the different scientific or artistic paradigms, on the contrary, the followers take them fatally seriously and they often have a status of a religious belief that forbids one “school” to cooperate with another and for example, declares as a heretic a friend who dares to use a diagonal in his compositions along with orthogonal directions.

Let me present some typical pairs of the two paradigms. There is no need to emphasize that it is difficult to find them in pure forms and in the whole set in the works of graphic art. However, their exposed presence can appear as a sign of classification, which can significantly affect the way graphic art is read. Each of the mentioned layers can nowadays act as a dominant grasping point of graphic art and it seems that even Aristotle’s explanation of the definition no longer stands on its way, which speaks of the *necessary and sufficient conditions that are required for a certain thing to be a member of a set*. Today, one single layer that touches the concept of graphic art is enough to classify the thing in the field of graphic art. If we complain that this is not logical, we are right. But ... too bad for logic.

Printmaking of the expanded field	Printmaking of the core field
public	private
informative	formative
industrial	manual
engaged	intimate
critical	creative
collective author	author
alternative artefact	graphic sheet
global	local
extrinsic	intrinsic
concept	art form
index	sign
text before image	image before text
education required	art education required
new media	classic graphic art techniques
3D	2D

The **public – private** pair refers to the target audience. Graphic art can be meant for private collection, enjoyment over the contact with the original, browsing through graphic sheets in the cabinet. The address of an individual against a public address is perceived in the agitation form of political leaflets, posters and modern propagation possibilities of mass media. Graphic art as a political agitation and apolitical remoteness in the intimacy are two extremes of its use. By imitating the ephemeral press, the use of graffiti, zines, the first one is facing the problems of the public, the socially relevant, while the other wants to protect the individual's privacy and at least temporarily disconnect him from the hectic everyday life with sophisticated artistic-aesthetic articulations.

Formative (formal) and informative (narrative) contents of graphic art present two main interests, in which writing and reading at the formative level require the knowledge of the artistic language, while the informative aspect relies on the attraction of the narrative content and the power of literature.

In figural art, both aspects are always present and the masters are distinguished from others precisely by excelling in the formal layer of the narrative. The informative aspect, however, believes that the art form is irrelevant. Attractive narration, social, philosophical and other problems are represented with records, charts, diagrams, documentary material. Attractiveness, relevance, criticalness are the criteria of quality. Literary discourse appears to be more mouldable, adaptable and it is mastered by far more creators compared to the artistic language. Fine art expression finds shapes and colours, an art form, and expresses with it. The artistic vocabulary is not as mouldable and it is necessary to find the state of the art form, when nothing can be added or taken away from an artwork without harm anymore. If the narrative and formal layer of an artwork are poorly matched, the product is unconvincing. Convincingness is more easily achieved with words and persuasion, which is why in the post-modern age, this easier strategy seems to be more popular and more commonly used.

Industrial / manual. Classical techniques are generally a matter of manual work, crafts, craftsmanship, years of practice and refinement. Tools and machines in no way replace the author's autonomy. Modernity is impatient and uses machines that partly step also on the authorial field. In the arrangement of images and structures, appliances are much more successful, faster, quicker creation of variants and changes are possible. Print is also not time-consuming and authorially dedicated, but it is about a fast creation of a series, circulation. Its shortcoming may be a thin colour layer, a perfect immaterial smoothness. However, this usually does not harm the informative aspect, as the sensory layer is not exposed. An important component of the artefacts of the expanded field is a rapid massive effectivity.

Engaged / intimate. Modern graphic art was characterized by authorial poetics, which does not aim at monumental contents, but develops its microcosm with the desire for the most sophisticated registers of personal experiences. Intimate scenes, eroticism, still lifes, abstract compositions are the established graphic themes, especially of those of smaller formats intended for enjoyment in the graphic cabinet rather than at public presentations. Modernity opened this intimacy wide; it gazed into the world of great stories, world shocks, the crisis of human civilization. Privacy is too tight for it; social engagement is a necessary condition. Many are convinced that art without a socially engaged charge is no real art at all.

Critical / creative. Today, the privileged ability of critical thinking is emphasized everywhere, both at school and in art. The fact that criticism is always about judging something already existing is frequently overlooked. In creativity, however, it is primarily about discovering, inventing unknown things, relationships, perspectives, shapes. If something new has always been expected of art, if its value has primarily been in proposing new ideas, the critical approach cannot boast with these expectations. It is true, however, that true creativity often acts critically towards the established practices. It is therefore not difficult

to understand why we so rarely see at exhibitions the artefacts with different paradigmatic starting points alongside each other; by confronting them, the potentials and shortcomings of each of them are easily detected, so it is strategically wise to keep them apart.

Collective / author. One of the characteristics of the expanded field is also the emergence of art collectives. A collective approach displays a different attitude towards authorship. Complex tasks in connection with production, installation, promotion, as well as other supportive activities require an organized approach, division of work, internal specialization and subordination of an individual's ego to the idea of the project. Group performances are strong, they break the appearance of authorial vulnerability, sensitivity, as well as exceptionality, uniqueness. If the production mode influences the image of the product, the collectives have an advantage in perspicacity and create an infrastructure that a solitary author expects, but rarely acquires from the institutions. Collectives are some sort of competition for institutions. This is a positive thing. It is less positive, however, that they tend to mostly master the institutionalized skills, in postproduction often at the expense of production. A collective partly problematizes the very concept of the author, which is a relatively young phenomenon and the historical periods of authorial anonymity are much more extensive in terms of time. In collectivism, the author's name is replaced by a trademark, the name of the collective, which of course bears the desire for recognition. Thus, in a paradoxical way, the desire to be known for one's own anonymity expresses itself.

Alternative artefacts / graphic sheet. The graphic sheet as a traditional carrier, a limited action field of the artistic content of graphic art, first escaped from the graphic folder onto the wall, then stood up to the wall and rolled into the space, into the free-hanging interactions with the space. It acquired the status of an object, where the graphic surface submits to the requirements of sculpture, ceramics, packaging,

useful objectivity. In short, it becomes an object that is no longer protected by the history of the image field, nor glass and even less the frame. In this artefact transformation, the graphic content plays very different roles, mostly subordinate ones. The graphic field reaches the greatest width when it preserves in the artefact perhaps only one graphic characteristic in the belief that this is sufficient to be classified as graphic art. In the extreme consequence, we could thus say that today, in industrial production, it is almost impossible to produce a thing that does not have at least one graphic characteristic and, according to the paradigm of the expanded graphic art field, thus rightly declare itself as a graphic artwork.

Global / local. The tendency and the potential of contemporary graphic media call for global themes and global presence, establishment. It is precisely the propagation potential that uses completely different addresses, it encompasses the target audiences and in a moment reaches the target audience in such dimensions which the traditional graphic art products on analogue media cannot even imagine. Here, is the triumph of the new over the old is undeniable. The authors, caught in global stories, are especially important for contemporary gallery practice, they are, so to say, authors with added value who do not only bring their own creativity to the institutions, but also a rich networking potential, which, in turn, helps the institutions to survive in the global art market. We will not be exaggerating if we say that the author's networking potential is nowadays one of his most important artistic qualities. A locally situated author, who draws from the local tradition – although a while ago, the latter was considered to be established in the world – as such, with all his homeliness, is not interesting for the institutions. He can be recognised as possessing creative qualities, supported by perfectionist knowledge of the media. But the deepening and the buoyancy, that is, the vertical efforts of the elementary graphic field are contrary to modern horizontalism, where one feels best in the average or even a little below it. This explains the seeming paradox, when the central graphic art institution in

our area on the one hand examines and cultivates elementary graphic art in its studios and workshops, publishes graphic folders in old techniques, as well as supports and organizes presentations of young talented graphic artists, while on the other hand, takes care of its existence in the international biennial network and the network of curators with a globalized approach, alternative graphic approaches that exceed the concept of graphic art in extreme cases and are entering a transnational, international, global artistic style. To persevere on a world map of contemporary artistic practices with the help of an excellent graphic art tradition is probably easier and a complete renouncement of graphic tradition would mean drowning in a multitude of similar international events. Finding a balance is essential, but it is perfectly understandable that it has no followers of neither paradigmatic commitment. Some argue that it destroys the foundations of a brilliant graphic art tradition, while others claim precisely the preservation of the tradition hinders the development of the widespread understanding of graphic art or wider – art in general. The winners of this serious dilemma seem to be those “paradigmatic atheists” who take from each field without remorse what they need for the realization of their own ideas.

Extrinsic / intrinsic. Two perspectives on the being of things, on what determines them. The intrinsic perspective on things is older, stemming from the faith in the firm, necessary and meaningful structure of the world, where the essence of things is present inside of them. The extrinsic perspective, on the other hand, observes that things change with a change of circumstances. The mental object thus has nothing so certainly solid in itself that it would not be affected, changed, by the context. For both perspectives, there are a number of reasonable argumentations and it seems that we have eventually become accustomed to looking at (aesthetic, mental ...) objects in both ways simultaneously; that something is what it represents to be, but not just that, it is also that what is attached to it by circumstances. In the case of a graphic phenomenon, a limit to which contextualiza-

tion is possible is questionable, so that the core still remains firm. Modern designing procedures are frequently based on the isolation of a single (sufficient) graphic point of application, which is then extrapolated, expanded and inflated to the point that it overshadows the complex structure of the core graphic phenomenon. When, for example, the idea of reproducibility moves to the field of bio art and it must be believed that these are a sort of graphic processes in the reproduction of bacteria, then this is a very loose understanding of the width of the graphic field. Since graphic art is a phenomenon with a range of grasping points, it seems that there will be no end to the more or less ingenious meta-language interventions into the structure of graphic art. We can observe that combinatorics is in fact not so infinite and we can see a couple of types of outer-artistic ideas in the graphic context, which are repeating without excess. Much of this was already discovered by historical avant-gardes and what is new in it is perhaps only as much as it is brought by new technologies that do not offer any large surpluses past the more spectacular presentation. Another important aspect of extrinsicism appears in graphic art; this is a special strength, an exceptional origin of the materials used. An author, for instance, creates a graphic artwork dedicated to his grandmother and the woodcut matrix is made from the boards of his grandmother's bed. For all those who know the situation and I believe that especially for the author, this circumstance is the central component of his graphic work. Those uninformed cannot discern this unique, emotionally powerful circumstance based on artistic symbols and his reading is compromised. A graphic artwork without the added value is otherwise an excellent work of art, but the question remains whether this circumstance is part of the graphic art or not. A similar question, perhaps even more sensitive in terms of value position, is the classification of a Partisan print in the graphic art room of the permanent collection of the Museum of Modern Art. It is an enlarged print from a brochure that has a Partisan with a rifle on the cover. The drawing is very clumsy and from the artistic perspective, it would probably never made it into the collection.

However, the fact that it originates from an extremely important time of the national liberation struggle, gives this weak drawing the status of an important aesthetic object. At the same time, the institutional theory of art is also at work, asking itself "is it possible that a piece of washed-up wood is considered an artwork" and answers affirmatively, "if the piece is exhibited in a respected institution, chosen by an art connoisseur ...". In modern times, we thus often come across circumstances that are more important than an aesthetic object and precisely this circumstances elevate it from the numerous everyday things to an important aesthetic object, an artwork. It is true: once we are acquainted with otherwise a non-artistic, but important circumstance, we can never read such a work of art in a "pure", formal manner. We can only receive it illuminated by the light of a special, crucial circumstance forever. The question follows: are not there numerous works in the history of fine art that were complemented by important circumstances at the time of their creation or later? It is also certain that the vast majority of these crucial circumstances was forgotten, lost. What is left of such artworks? We are looking at incomplete stubs, is it perhaps their art form that excellence which allowed them to survive until the present day?

The competition between **the concept and the art form**, between **the information and the presence** has already been well described, so let me perhaps only mention the graphic specifics, which, even in classical approaches, cannot be without concept. The latter differs in substance from conceptualist designing, which aims to replace the artefact. Graphic designing is intended for analysing the algorithmic sequence of formal and technical phases. Graphic expression constraints on the one hand require good choices and a consistent selection of artistic expressions. What is occurring in the formation of a painting simultaneously, with small, almost imperceptible steps, a graphic artist must open up, separate into a couple of key steps, classify them appropriately, designate them in a right manner in terms of form and finally, assemble them into a coherent whole. Although the

pre-matrix of graphic art is considered to be painting, the method of disassembling and assembling in graphic art is separated into more clearly visible individual layers and phases of constructing a new whole.

Index / artistic sign. The self-confident refusal of knowledge in the field of artistic language in modern practices is replaced by unarguable statements, layouts. What you see is just that and nothing else. The artistic sign behaves differently, the artistic super-sign is an organized composition of artistic signs that “stand for something else”, while the index is shown and allows no questions. So they can be questioned, but not with the tools of the artistic language, because they do not use it in accordance with the artistic syntax, but arbitrarily, according to their “own” rules. Here, the dialogue between the two paradigms is usually not possible, because there is simply not enough linguistic knowledge for translation and understanding.

Text / image. Modern situations often completely replace the image with the text, but if anything remains of the image in the work, it is not its key ingredient. The many times described relations and situations perhaps need an additional explanation here: when we speak about artistic language, it is not a metaphor, but that double division that linguists demand from each system that wants to be called a language: the basic elements that do not have (almost) any meaning on their own and a system of rules that can arrange meaningless elements into extremely complex statements. In our area, Dr. Jurij Selan deals with this in great detail. Dr. Milan Butina was the predecessor of pointing to the difference between the artistic and verbal language, distinguishing between the “image-forming illustrative concept” and the “shape-forming illustrative concept.”

When a work of art lives only in the presence of a constant narration, its survival is fatally connected with the narrative, the text before the image. If literary circumstances are covered by oblivion, such work enters into great existential problems. At this point,

I do not want to draw a line between “still” and “no more” fine art, but I wonder about the acceptance of the artistic field for all the border phenomena that film, literature, theatre ... are trying to avoid and do not take under the auspices of their own practices. Perhaps we should be proud of the absorption capacity of the expanded artistic field, rather than constantly looking for some boundaries and specific differences. In any case, in many cases, it is about art, but it is difficult to determine which one. Let us take visual poetry as an illustrative example, which was usually created by poets and was generally being exhibited as a work of art.

Education / art education. In the expanded field, authors with a wide range of different types of education are becoming established, art education is no longer necessary. Given the structure of the products of the expanded graphic art field, this is understandable, as we have already determined that, apart from colour and shape, artistic expressions, art forms use other expressions and do not attribute any particular importance to the former. It seems that the expanded field has declared all those elements of expression that are demanding as irrelevant. First, the problems occur with drawing. This is the most demanding one and a key discipline for graphic art, which the artist almost never masters well enough and needs to improve constantly. Modern shortcuts with the help of photography, photo-projection and copying produce approximations, which cannot hide their clumsiness. It is true that in the past (Renaissance, Baroque), painters also used mechanical tools to achieve convincing imitations of optical reality. David Hockney presents this topic with a precision of a detective in his book *Secret Knowledge*. However, Leonardo observes in *Tractate* that these devices help to save a lot of time “to the one who knows” (who learned free-hand drawing), but they cannot make an artist from the one who is bad at drawing. A characteristic sign of drawing embarrassments is the so-called *trace line*, a drawing that is created on a transparency, lined with a photo or copied from a projected photo. An unskilled drawing artist has all the visual data at his

disposal, but cannot distinguish between the important and less important ones, so the result is anything but a convincing representation of a motif. Another handicap is evident; lack of line dynamics. The live line of freehand drawing is once fast, other times slow, it is halted in changes of direction, while in the long straight directions, it accelerates, skips and releases the outside light into the interior of the shape. However, regardless of the circumstance, the copied line at all times preserves the same speed, thickness, intensity and in a sorrowful manner testifies about its own state of being dead. In the last decades, when the serious study of drawing has lost its significance in more advanced academies, we often find the types of drawings that fake the mastering of the art, but are in reality only very awkwardly exploiting the possibilities of modern technology. Broad humanist and other sort of education is certainly always useful for artistic work, but without solid drawing foundations, graphic art can slip into some strange practice of glittering (self-)deception as well. A child in the fourth grade of elementary school explained to me the difference between a photograph and a drawing created by hand: I can take pictures of what I see, but I can draw what I think about it. The tools of the second type – for drawing of thoughts – are not available at the moment including some easy shortcuts. In the near future, contemporary schools are likely to no longer be called art academies, but creative academies, where all the difficulties of the study of shape and colour will be skipped with the help of technology and all of the students' energy will be directed immediately and directly into pure creativity; the main subject will simply be poesis instead of drawing. Despite radical changes in the understanding of artistic activity, it seems that the study experience of conquering the visual language cannot be avoided without harm and that even the most alternative projects of contemporary practices are convincing when we feel that their background is firmly reinforced with quality drawing skills. It is difficult to briefly define what a quality drawing means, but almost no knowledge and effort are required to identify a poor drawing. This exhibition will generally not feature exhibitors with no

formal artistic education, as this is one of the conditions for admission into the Slovenian Association of Fine Arts Societies. It will therefore be interesting to observe the representation, modalities and culture of drawing in graphic works.

New media / classic printmaking techniques. More and more graphic events around the world include all types of media and do not distinguish between new and traditional anymore. This expansion is positive because comparisons show the qualities of both technological approaches. In traditional approaches, material traces of the matrix and colour are visible as concave or convex reliefs, the thickness of the colour layer is significantly greater and the graphic sheet, despite the attachment to the surface, has a more physical status, such as, for example, smooth thin inkjet records. By choosing the connection to the age of a medium, the way in which an image is entered into a graphic artwork usually matches as well; in traditional approaches, the drawing, engraving, is directly entered by hand, to which tools serve as a technical aid. The new media are usually tied to digital photography or other photographic procedures and they use appliances and software instead of tools. Apart from entering the images, the media offer many possibilities for generating images. The difference between the drawn and generated image is that with the latter, the author starts the process (of a program, chemical, physical processes ...) and then observes the development taking place before him. Another key moment of authorial responsibility is when to break off, stop the process; when is the image, the form, on the level that meets the expectations. The difference between a tool, machine, apparatus and automatic machine is in the autonomy that is still retained by the author. The biggest one is present with the tool, the smallest in the automatic machine, while it is virtually non-existing with robots. Of course, the authors who deal with (post)industrial society can use this somewhat alienated production practice as a criticism of the situation and questioning of the role of a living author along with all these complex technologies. The younger generations, who

grew up in the technological environment of the information society, are not even experiencing them as something alienated, but they represent to them a natural companion of everyday life, which can also be used for the needs of artistic expression. By distinguishing between the types of graphic accessories in relation to authorial autonomy, it is also good to have in mind the remark about the vicinity of modern tools, which the younger generations are surely experiencing so differently that it is difficult to imagine being in their situation unless ... we simply try out some of the modern tools and make sure ourselves whether it is a cold and mute tool or someone else. The tension between the supporters of new and old technologies has relaxed, which has an interesting consequence; numerous youngest authors are discovering the world of analogue graphics with great pleasure and are successfully coping with its difficulty and design profitability. The situation is really fascinating because precisely the opposite of what was expected is happening; the fears that the new will run over the old were unfounded and it seems that the oversaturation with the everyday use of modern information and communication technology triggered young people's interest in a dialogue with the less willing and more committing, more difficult analogous reality. At this exhibition, we will encounter the works of excellent female and male authors of the youngest generation, who are expressing an enviable level of mastering classical techniques.

3D / 2D. If graphic art was historically strictly bound to the graphic sheet, one of the signs of the graphic art of the expanded field is also the three-dimensional extension. If more careful experiments in the past were connected only to the removal of the graphic sheet from the wall and its installation into the gallery space, in recent times, the graphic art is increasingly moving to three-dimensional objects. Here, it meets the sculptural multiplicity and now they are competing in terms of interpretation, seriality, quantity, and spatiality. The preservation of the graphic in a spatial context is interesting and difficult at the same time, since there is always a risk that print will be under-

stood only as an addition, a tattoo, a treated surface, a sculptural skin. A new dimension is brought by spatial printers, where it is really difficult to decide which sort of production is taking place; objects stem from a digital matrix, the object has the nature of sculpture, plastic. It is indeed a very widely open field, in which we find another set of specific objects; the artists' books, in which graphic art is feeling at home since the beginning of book printing. Graphic objects are extremely interesting formations that bring with them a number of questions and for their quality growth, they are constantly producing or discovering specific points of application, which necessarily differ from those that apply to graphic art on the flat carriers of graphic sheets.

We could find a couple more pairs, for example, the distinction between artistic thought and artistic idea, write more about horizontalism and verticalism, perhaps even about the ephemerals opposed to graphic sheets, but the contents were mostly covered in the previous pairs.

Regardless of the prevailing orientations, a graphic work turns out to be a complex work of art and I think that rather than on the technical boom, its future depends on basic artistic skills, primarily drawing. The desire to return to the old glory is unrealistic, similarly as the future is not to be seen as developing only in the direction of progress. This exhibition shows that, on the one hand, there is still a lot left of tradition, that knowledge did not get lost and there is no shortage of brave seekers of new paths and a new understanding of graphic art. The present is always about to be changed, so an anecdote is only appropriate at the end, testifying about the relativity of the attempts to limit the phenomena into clear thinking frames. It is about the search for the key features of the Ljubljana Graphic Arts School, which is an often used, but in its content, a rather vague concept. It was beautifully defined by Karel Zelenko at his retrospective exhibition (I recall by memory): "I have never belonged to the Ljubljana Graphic Arts School. I just drew the motif on the plate, etched and printed

it. I have never experimented with a graphic plate.” It is an expression of an honest, traditional attitude towards graphic art, in which experimentation with a plate, typical of the Ljubljana Graphic Arts School acts as a heretic deviation from history and tradition and could therefore be called revisionist in the sense of the expansion of the core graphic field.

It is thus important to be careful and moderate with the adjectives of progress and conservatism.

I am grateful that the ZDSLU and the US ZDSLU have given me the opportunity to shape this May Salon. I used it primarily in the direction of giving graphic artists the opportunity to express themselves what they understand under the concept of contemporary Slovenian graphic art. What we see at this exhibition and the aforementioned overviews testifies that Ljubljana and Slovenia continue to be important graphic centres that promise the development of the field both horizontally and vertically and are important reference points for foreign artists and students, researchers and graphic art enthusiasts. I would like to congratulate fellow artists and thank them for their participation in the exhibition and I would like to thank the presidents of the art councils of regional societies for their constructive cooperation in the selection of performers and winners. I am especially grateful to the ZDSLU administration for their organizational and technical support in the implementation of this year's May Salon.



Igor BANFI

(1973, Murska Sobota)

Diplomiral na Akademiji za Likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Andreju Jemcu, smer slikarstvo (1997), kjer je zaključil tudi magistrski študij slikarstva pri prof. Lojzetu Logarju (2000).

»Grafika – žlahtna panoga likovne umetnosti – je v zadnjih desetletjih dobila brezštevilo pojavnih različic, pri katerih se lahko sprašujemo, če sploh še spadojo v klasično domeno grafike. Podobno vprašanje si postavljam tudi v svojem odtisu, kjer sem se preko lista papirja zapeljal z avtomobilom in odtis poimenoval po znamki in tipu gum.«

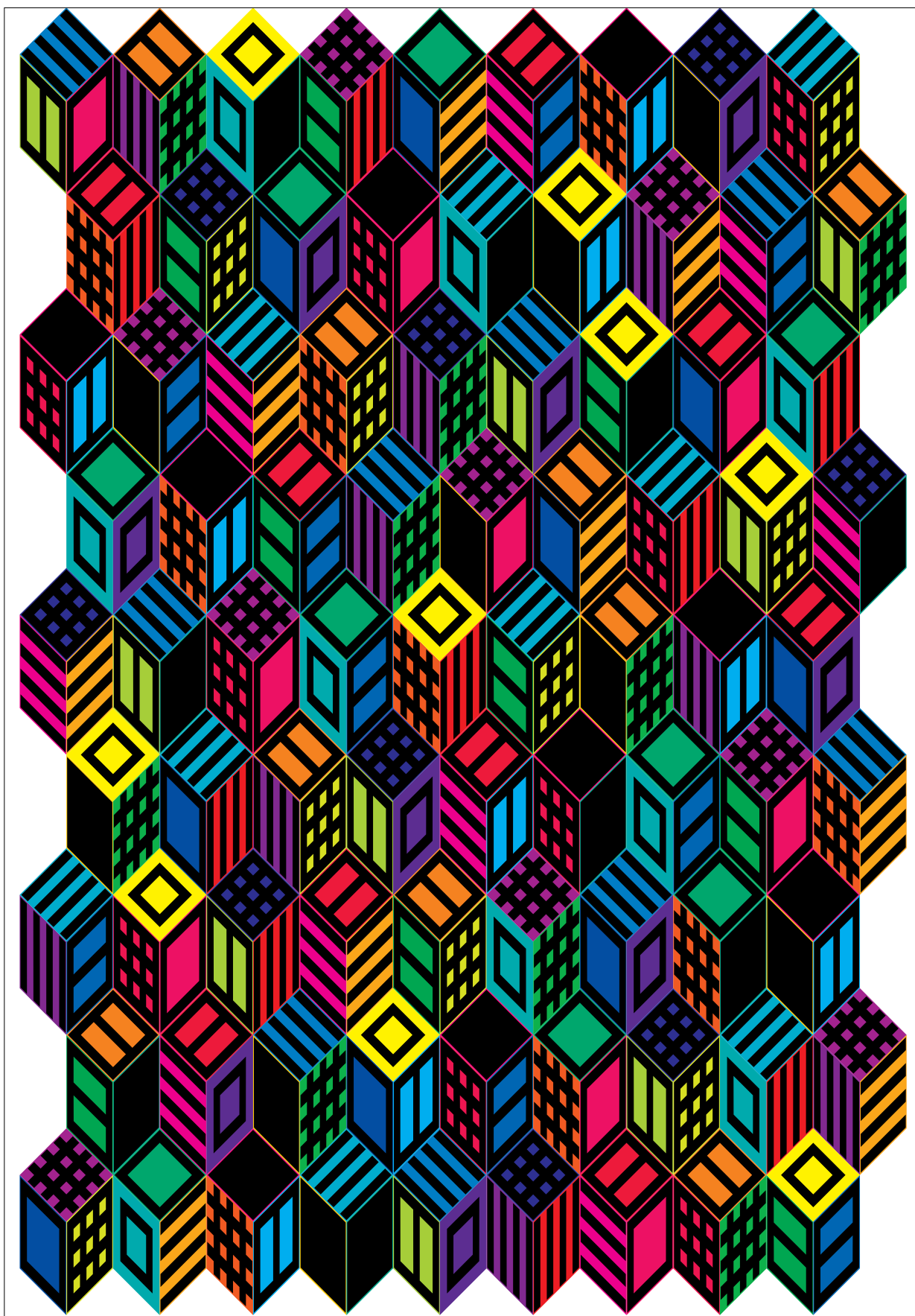


Jaka BONČA

(1962, Ljubljana)

Doktoriral na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani (1993).

»Najprej naredim pisavo. To je vrsta znakov z vnaprej določenimi medsebojnimi razmaki. Vsako obliko pripišem tipki na tipkovnici. Pisave so večinoma monospace — vsi znaki so enako široki. Začel sem s Fontographerjem, s FontLabom in sedaj delam z Glyphsi. Kar sledi je stavljenje. Stavim kot bi stavil matematično formulo: »črke« z eksponenti in indeksi. V zadnjih letih uporabljam tudi vnaprej stipkano besedilo in pa rešene sudokuje (japonske križanke). Za stavljenje sem najprej uporabljal QuarkXPress, sedaj pa delam v InDesignu.«



Brut CARNIOLLUS

(1959, Jesenice)

»Grafika, morda še najbolj dosledno od vseh likovnih prestopkov, metod, tehnik, taktik in strategij v svojem skrajnem nasledku, torej grafičnem odtisu, neizogibno in vsakokrat preseneti. Še dandanes. In upajmo, da tudi še jutri. Če seveda jutri sploh obstaja.«



Hamo ČAVRK

(1950, Sarajevo)

Diplomiral na Likovni akademiji v Sarajevu, smer kiparstvo pri prof. Aliji Kučukaliću (1977). Od 1977 do 1979 je bil na specialki pri kiparju prof. Antunu Augustinčiću v Zagrebu. Magistriral na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Branku Suhyju, smer grafika (2007).

»Grafika je večna od prvega odtisa v jami do današnjih sodobnih tehnik. Grafika ima enako pomembnost v likovni umetnosti kot vse tehnike, ki jih srečujemo v likovni umetnosti.«



1999 - 1999/1999

CARTON - 1999/1999

Hans-Joachim Thiele, 1999

Boni ČEH

(1945, Jesenice)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnosti v Ljubljani pri prof. Maksimu Sedeju, smer slikarstvo (1970).

»Bila so zlata leta slovenske grafike, bila so zlata leta slovenske popevke ... Ali se vrnejo? Poslušajte radio.«



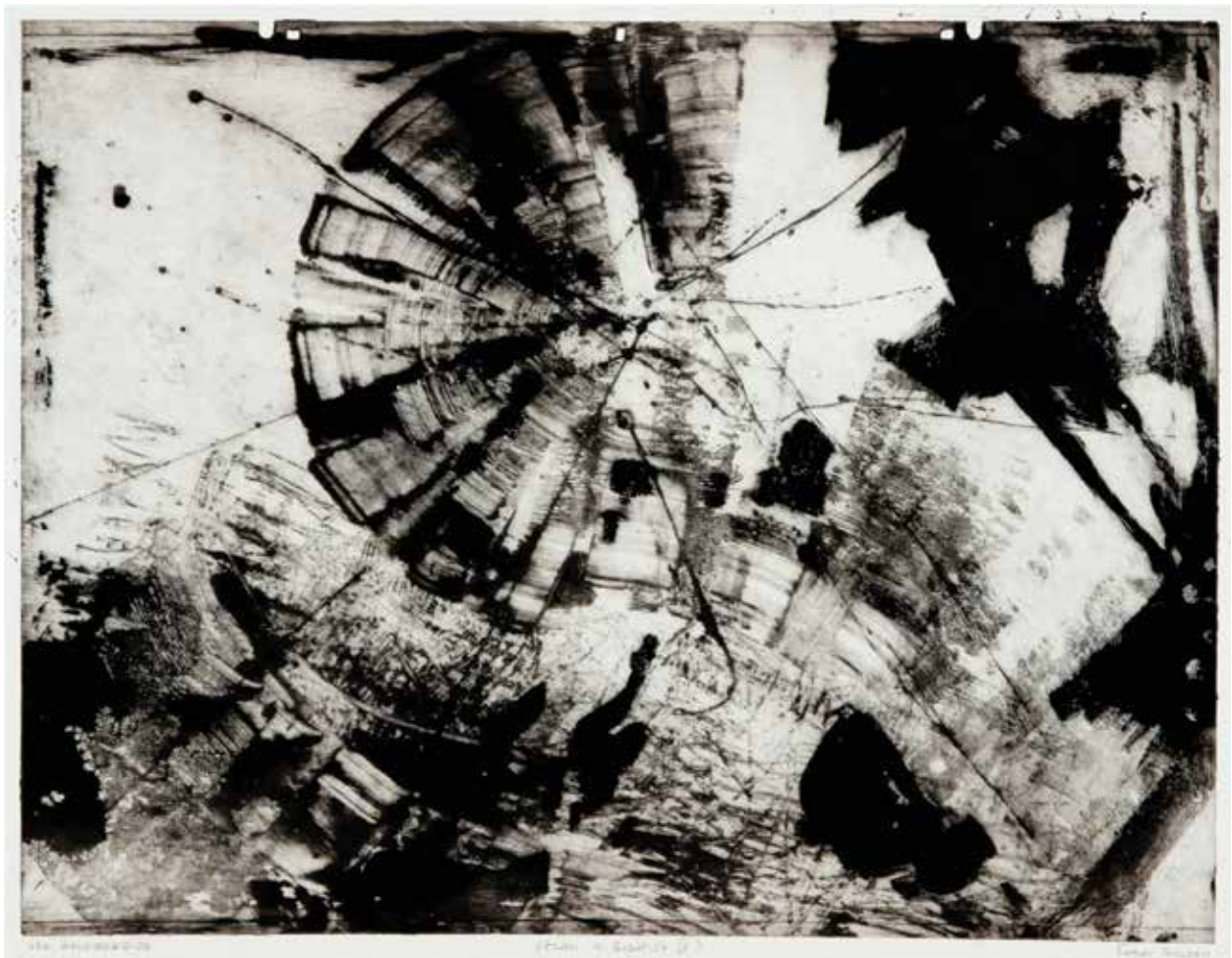
orig. 9/20/2010 by [signature]

Bogdan ČOBAL

(1942, Zrenjanin)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Maksimu Sedeju, smer slikarstvo (1967).

»Vrednost umetniške grafike vidim v pripravi matrice, ki odraža grafikov odnos do tiskovnega materiala in izraža njegovo poetiko. Tisk je samo razmnoževanje matrice in je zgolj tehnično dejanje.«



Norma de SAINT PICMAN

(Ljubljana)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Janezu Berniku, smer slikarstvo (1986). Zaključila študij likovne terapije na Pedagoški fakulteti v Ljubljani (2016).

»Sam medij produkcije in reprodukcije, ponovnega odtiskovanja, nas postavlja med dvoje diametralno nasprotnih principov, v presečišču katerih se izoblikuje osebni odnos – polje nespremenljive digitalne reprodukcije, ki nosi umetnikov podpis, kot edine fizično taktilne sledi njegovega bitja ter klasični princip ročne intervencije v temeljnik skupaj s samimi nanosi barve ter izbrisi med samim postopkom v vsej njegovi nepredvidljivosti ter edinstvenosti vsakega odtisa.«



Domen DIMOVSKI

(1995, Kranj)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Sašu Sedlačku, smer video in novi mediji (2017).

»Umetniško področje grafike je prostor likovnih procedur in tehničnih možnosti, kjer lahko zarisujemo nove ideje in produciramo vse bolj konkretne načine vidnega ali domišljjskega sveta.«



Boge DIMOVSKI

(1952, Ropotovo, Makedonija)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Štefanu Planincu in dr. Jelisavi Čopič, smer slikarstvo (1978). Zaključil specialistični študij restavracije in konservatorstva pri prof. Francu Kokalju in dr. Jelisavi Čopič (1981) ter podiplomski specialistični študij grafike pri prof. Bogdanu Borčiču in Francetu Curku (1983).

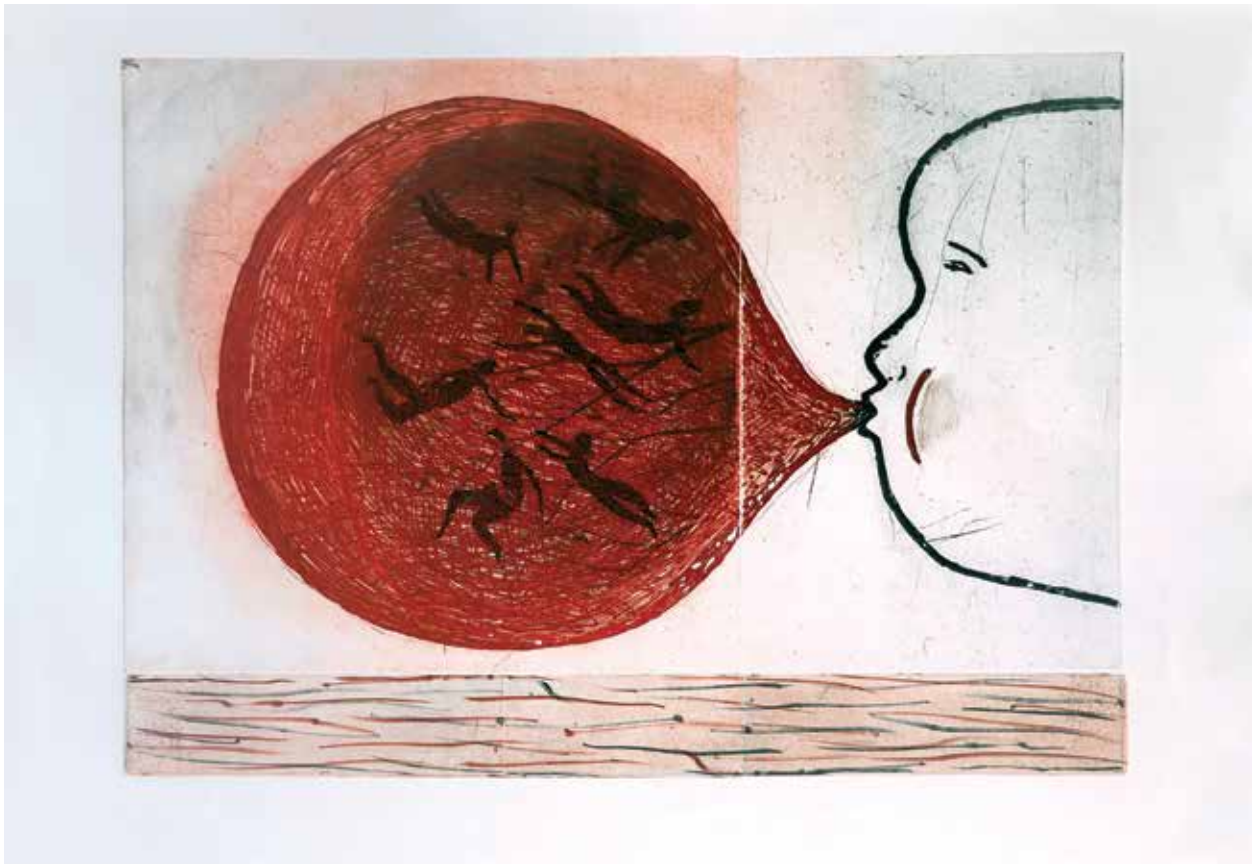


Vesna DRNOVŠEK

(1973, Trbovlje)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Andreju Jemcu, smer slikarstvo (1997), kjer je zaključila tudi magistrski študij grafike pri prof. Lojzetu Logarju (2003).

»Grafika se pogosto dojema kot neka pomožna, dodatna dejavnost v likovni umetnosti, nekaj za zraven. Na začetku, ko sem še spoznavala grafični medij, mi je nekdo rekel, da grafika ni v trendu. Zame je, in kar se mene tiče, je enakovredna ostalim načinom izražanja. Všeč mi je razvijati misli skozi njeno procesualnost, reproduktivnost, včasih težavnost ...«



Andreja ERŽEN

(1969, Ljubljana)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Francu Novincu in dr. Jožefu Muhoviču, smer slikarstvo.

»Pri grafiki je pomemben predvsem proces, ki je kot meditacija pri odslikavanju občutka. Sodoben visoko stehniziran stil življenja nas sili v motorično pasivnost, zato je prav grafika zanimiv medij v poplavi sodobnejših likovnih praks.«



Jure FINGUŠT PREBIL

(1989, Ljubljana)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje pri prof. Sreču Draganu, smer kiparstvo (2012). Magistrski študij zaključil na Univerzi umetnosti in industrijskega oblikovanja Linz (Universität für Künstlerische und Industrielle Gestaltung Linz), Avstrija, smer Interface Cultures pri prof. Dr. Christi Sommerer (2017).

»Menim, da se grafika tako kot vse druge zvrsti v umetnosti spreminja s časom, a v osnovi ostaja enaka. Govorimo o mehaničnih odtisih matrice, ki pa ni ravno defrriana. Morda je zaradi možnosti masovne reprodukcije ne moremo postaviti ob bok štefelajnemu slikarstvu, a je zaradi svojega jedra dostopna množicam. Poraja se zanimiv diskurz, ali je vsak odtis površine grafika, na katerega pa sam ne morem odgovoriti.«



Orig. from A/G

"Fish Vornik"

August 98

Marija FLEGAR

(1968, Ljubljana)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Gustavu Gnamušu in dr. Jožetu Muhoviču, smer slikarstvo (1999), kjer je zaključila tudi magistrski študij iste smeri pri prof. Metki Krašovec in dr. Nadji Zgonik (2002).

»Grafika ima danes zelo velik pomen in vrednost v umetnosti. Odpira široko polje v umetnosti, kjer je ovrednotena tudi kot komunikacijski vidik delovanja, ali pa nosi intimno noto posameznega ustvarjalca. Je izrazno sredstvo z močnim umetniškim potencialom.«



Admir GANIĆ

(1987, Sarajevo)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Sarajevu pri prof. Salimu Obraliću, smer grafika, kjer je pri istem profesorju zaključil magistrski študij.

»Grafika, njene tehnike in zelo specifičen, predvsem pa samostojen vizualni izraz imajo kompleksen vpliv na razvoj umetnika samega, način razmišljanja in nenazadnje, lastne vizualne poetike in rokapis. Nezlomljiva vez med umetniki, idejami, ustvarjalnostjo in tehnologijo daje tej umetniški disciplini posebno identiteto kompleksnosti ustvarjalnega misterija, ki sem jo kot vizualni umetnik prepoznal izključno v grafiki.

50

Možno je, da zahtevno obvladovanje tehnologije, mukotrpnost in širina grafičnega procesa, relativna ozkost formatov, niso pustili, da se grafika izrazi s svojo polno sapo in ostane drug ob drugem ali celo pred drugimi vizualnimi izrazi in disciplino. Vendar pa so vsi zgoraj navedeni dejavniki grafiki omogočili posebno razsežnost spoštovanja in globoke naklonjenosti, nekaj podobnega spoštovanju ustvarjalnosti starih mojstrov, spoštovanju in začudenosti skrivnostne ustvarjalne alkimije.

Ali ni umetniško delo, čarobno pridobljeno iz vrzeli v kamnitih ali bakrenih površinah, alkimija?»

Pogled v dedkov vodnjak, 2016,
kombinirana tehnika globokega tiska,
106 x 78 cm



Irena GAYATRI HORVAT

(1968, Zagreb)

Diplomirala na Likovni akademiji v Zagrebu pri prof. Miroslavu Šuteju.

»Neskončne možnosti eksperimentiranja z grafičnimi postopki so zame neizčrpna inspiracija v ustvarjanju. Še bolj pa me veseli grafično ustvarjati v državi, ki je svetovno znana prav po tem.«



Amos 1900-1910

"Vibia breca"

Amos 1910-1920

Tomaž GORJUP

(1950, Ljubljana)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Janezu Berniku, smer slikarstvo (1974). Zaključil slikarsko specialko pri prof. Andreju Jemcu (1976).

»Zavezujoča intima neposredne sledi roke, zapis brez vmesnikov, neposredni dotik in vgnetenost v matrico podlage, ki nato razveseli z nekaj malega na videz brezgrešnih kopij ... Grafika je za likovnika lahko kar se da neposreden izziv na poti povratka k telesu artefakta, ki ne prenese pretirane rabe tehnološke arteficialnosti in distanc.«



Samuel GRAJFONER

(1962, Maribor)

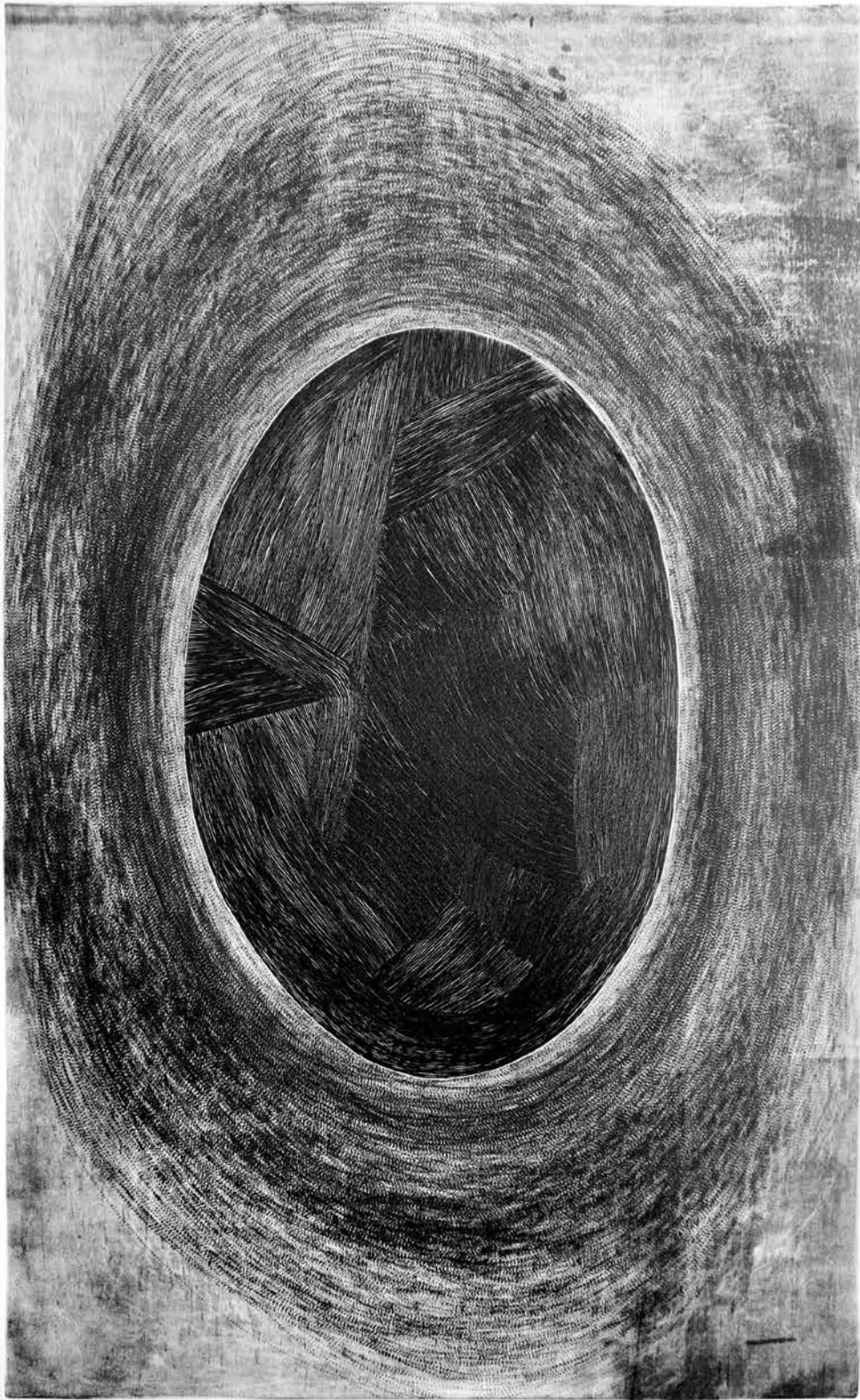
Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Luju Vodopivcu, smer kiparstvo (1990). Zaključil grafično specialko pri prof. Branku Suhyju (1994).

»Zaradi ustvarjalne kontinuitete slovenskih grafikov umetniška grafika ni poniknila v tendencah slikarstva in novih medijev. Nasprotno: mlajše generacije grafikov z vso spoštljivostjo srkajo vznemirljivo dinamiko grafičnega medija in razvijajo nova poglavja grafičnih strategij najbolj plemenitih grafičnih tehnik. Zato je nedvomno prav izvirna avtorska grafika tista, ki kaže v prihodnost. Ohranitev umetniškega originala kljub reproduktibilnosti, ki je vrlina grafike, mora pomeniti največji izziv.

56

*(Moje) telo govori svoj jezik.
Haptična izkušnja grafične podobe.
Podoba se zapira proti mojemu telesu.
Grafika postane objekt.
Biti znotraj grafike.«*

Nič (cikuls Teme lukenj), 2018,
gravura in jedkanica,
187 x 114 cm



Fulvia GRBAC

(1968, Koper)

Diplomirala na beneški akademiji lepih umetnosti pri prof. Carmelu Zottiju, Danielu degli Angelliju in Marie Guadagnine, smer slikarstvo (1991).

»Pustiti sledi, odtise je bilo zmeraj prisotno v zgodovini človeštva. Likovne odtise na različnih materialih od najbolj skromnih do najboljšega papirja. Zdi se, da zaradi današnjih tehnoloških in digitalnih možnosti v umetnosti grafika izgublja pomen. Kvečjemu pa mislim, da prav zaradi tega, umetniška grafika in s tem tudi ročno natisnjene in vezane knjige, kjer se uporabljajo najboljši in najdragocenejši materiali ter ročni in analogni načini tiskanja, pridobivajo na vrednosti in na pomembnosti in s tem dobijo stalež, ki je digitalizacija nima. Prav zaradi tega, umetniška grafika dobiva novo življenje. Grafika je zame posebna likovna poezija in izražanje, ker tudi če se lahko razmnožuje, ima prav posebno originalno vrednost.«



Andreja GREGORIČ

(1972, Ljubljana)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Petru Skalarju, smer oblikovanje vizualnih komunikacij.

»K izjavi pristopam primarno kot ilustratorka, oblikovalka in slikarka, z izjemnim spoštovanjem in občudovanjem grafike kot takšne. V dopolnitev svoji diplomski nalogi, ki se je nanašala na knjižno likovno opremo mladinskih pesmi, sem dodala pogled na grafična dela Gabrijela Stupice ter kasneje še Vladimirja Makuca, kar je vplivalo tudi na moje kasnejše poglede in razumevanje grafike. V mojih pogledih je grafika prostor, znotraj katerega se lahko poišče nešteto možnosti za poudarek risbi in veseli me, da so te možnosti tudi na ogled vsem nam, ki morda grafiko za zdaj občudujemo bolj od daleč. Nekako sem jo od nekdaj doživljala kot priložnost za »eksperimentiranje«, ki omogoča paleto vseh mogočih naključij. Še danes menim, da prav ta naključja dajejo grafiki poseben čar. Spoštovanje vsem profesionalnim grafikom, ki nam prinašajo užitke risbe, občutij ter konec koncev tudi posebnih barvnih svetov, od črno belih do barvnih.«



Anita INDIHAR DIMIC

(1965, Ljubljana)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Branku Suhyu, smer slikarstvo (2017).

»Originalna grafika sobiva v sodobnem umetniškem izražanju, vendar je prevečkrat prezrta. Ker je delo na grafični matrici zahtevno in pomembno kreativno ustvarjanje, mora biti podkrepljeno z znanjem in prepoznavanjem zgodovinskih obdobj. Bistvo grafike danes ni v tem, da pušča veliko odtisov, ampak da producira kakovostne odtise. Želim si, da bi umetniška grafika obdržala svoj značaj avtonomnega likovnega izraza, se vrnila na razstavišče Grafičnega bienala v Ljubljani in konkurirala v mednarodnem prostoru.«

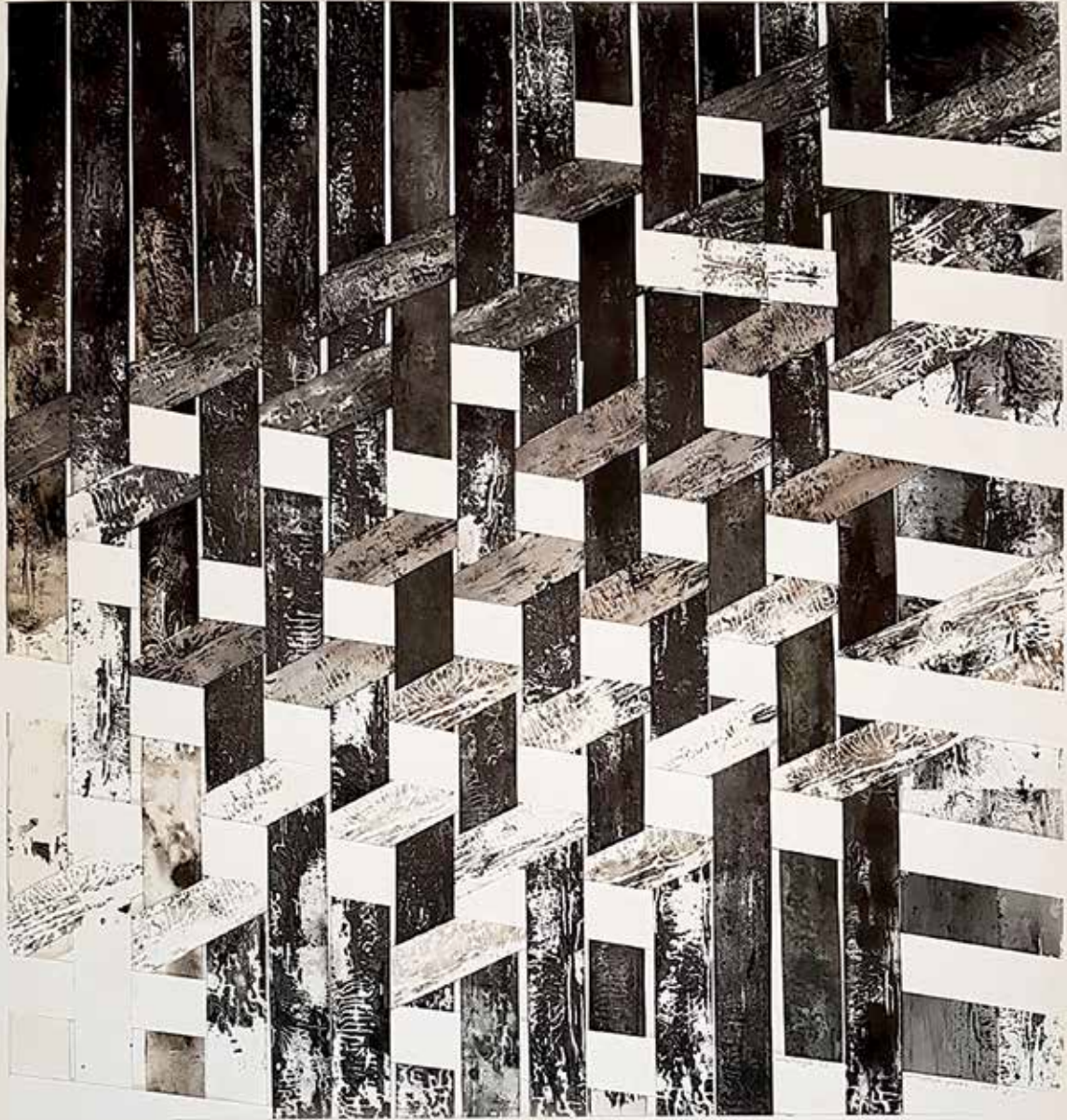


Svetlana JAKIMOVSKA RODIĆ

(1965, Kumanovo, Makedonija)

Diplomirala na Filozofski fakulteti v Skopju (1990).
Podiplomski študij nadaljevala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer grafika (1992).

»Status sodobne grafike se spreminja, se razširja in je integriran v proces vizualnega razmišljanja sodobne umetnosti. Znotraj klasičnih omejitev medija je vedno prostor za eksperiment, tudi v času, ko so meje grafičnega medija zabrisane. Odkrivanje in razvijanje individualnega pristopa risbe je proces. V svojih monotipijah uporabljam matrico, ki so jo oblikovali lubadarji v drevesnih skorjah. Pravzaprav odkrivam risbo njihovih sledi in odtise njihove gravure transformiram v zgradbo artefakta. V kontekstu ekoloških prizadevanj razumevanja evolucijskih dogodkov in človeka kot aktivnega deležnika procesov, ki jih ne more razumeti; ko gleda(m) drevo ne vidi(m)gozda.«

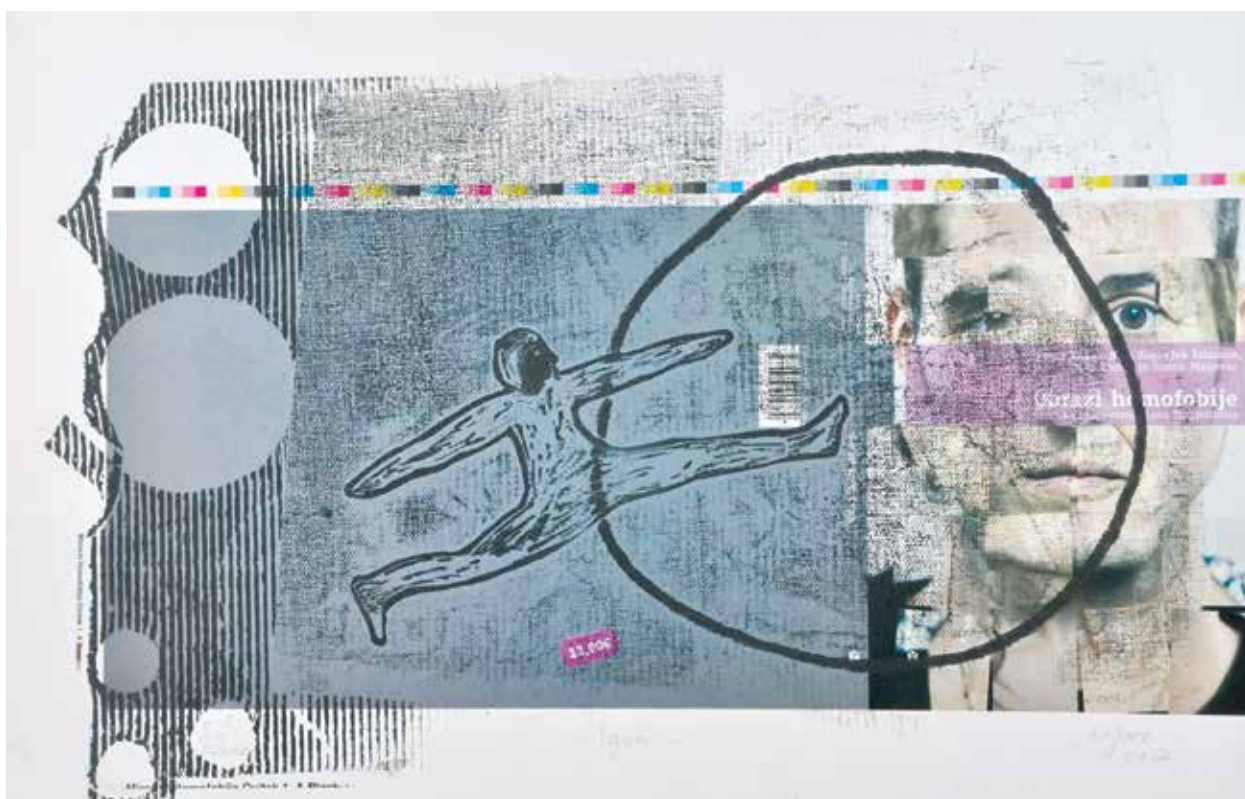


Evgenija JARC

(1977, Ljubljana)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Zmagu Jeraju in dr. Jožetu Muhoviču, smer slikarstvo (2004), kjer je zaključila tudi magistrski študij iste smeri pri prof. Metki Krašovec (2008).

»Grafika mi je vedno omogočala neko distanco od slikanja, drugačen pogled. Z jasnimi postopki, z rokodelsko natančnostjo, kot da je protiutež. Sama sicer izredno pogrešam litografijo, ker žal nimam te možnosti, zato ostajam pri linorezu.«

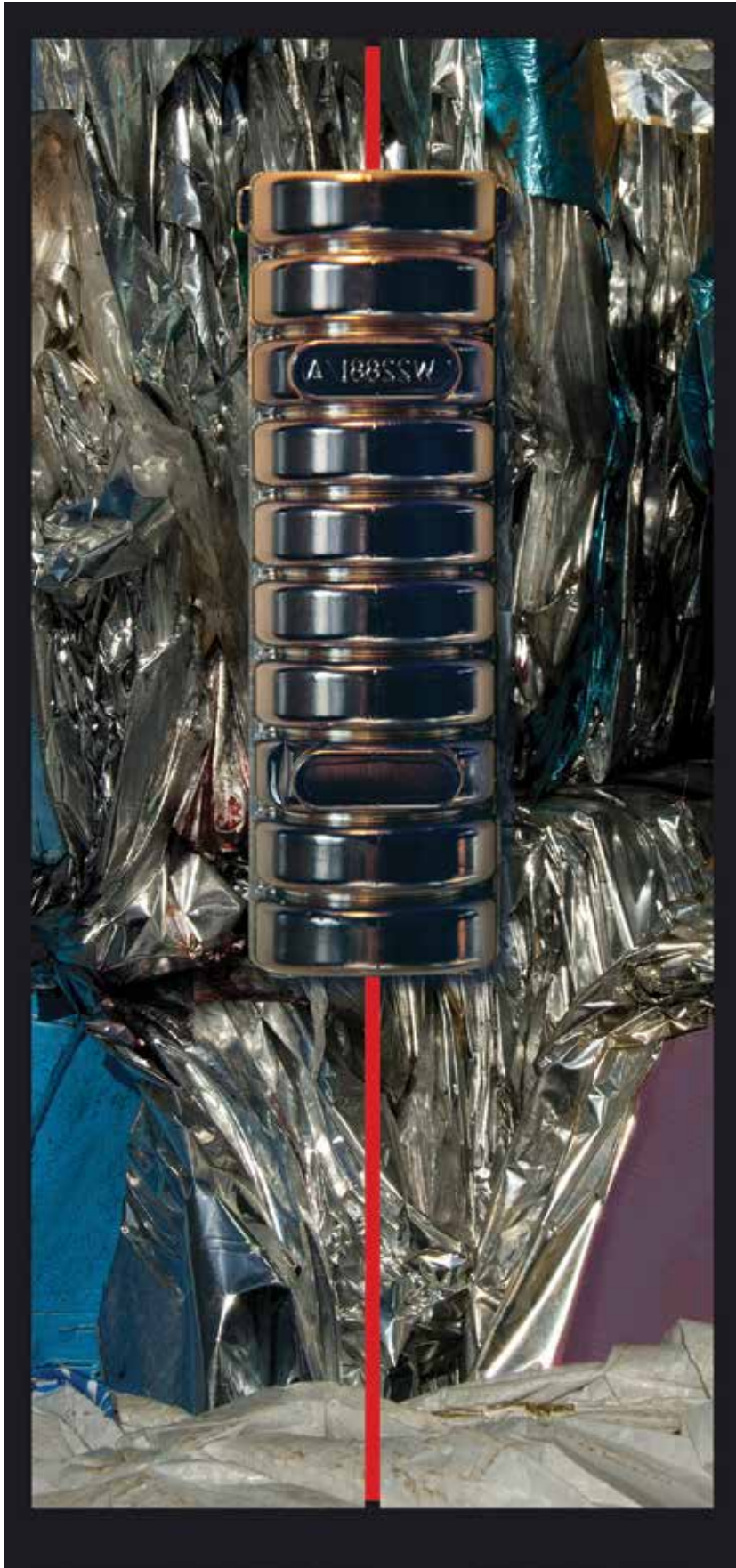


Danilo JEJČIČ

(1933, Ajdovščina)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Gabrijelu Stupici, smer slikarstvo (1971).

»Umetniška ali originalna grafika, ki je trajno usmerjena v estetsko kot tudi tehnološko inoviranje, je v nasprotju z industrijsko, usmerjeno predvsem v množičnost naklade, čedalje bolj potisnjena na rob sodobnega likovnega dogajanja. To velja zlasti za sitotisk, kjer naklada ni tehnično omejena.«



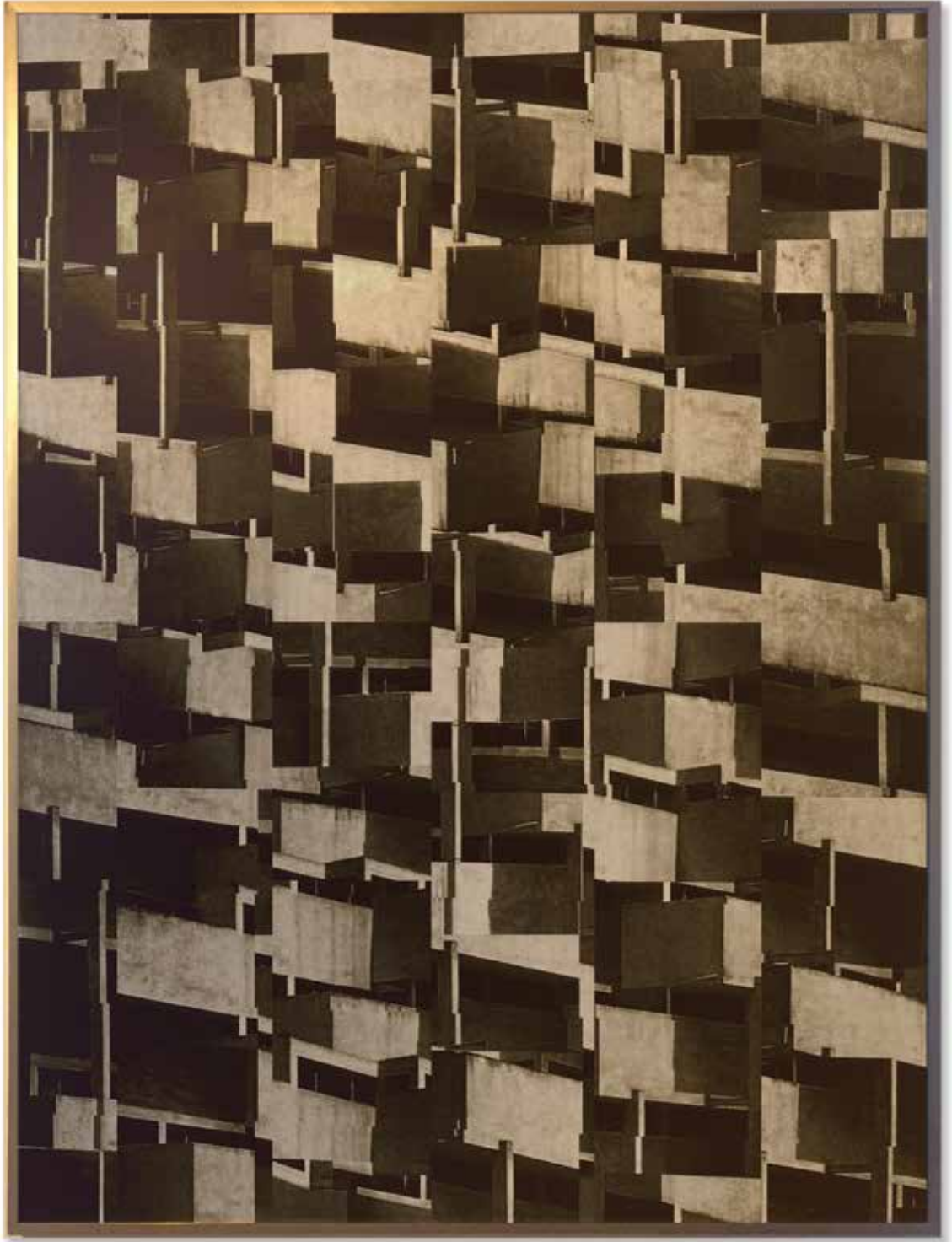
Duša JESIH

(1977, Ljubljana)

Diplomirala na Šoli za risanje in slikanje, smer slikarstvo (2003), kjer je končala tudi podiplomski študij slikarstva pri prof. Zmagu Lenardiču (2006). Magistrski študij zaključila na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Zmagu Lenardiču, smer slikarstvo, in pri prof. Sergeju Kapusu, smer oblikovne zasnove (2015).

70 »Če poskusim na kratko zajeti svoje stališče do grafike, bi rekla predvsem to, da je fenomen svetovnega formata, kakšno veljavo in prepoznavnost je imela desetletja grafika pri nas za časa Ljubljanske grafične šole. V novem mileniumu, v času novih medijev, v času globalizacije, v času vsemogočih odvodov klasične grafike, torej v času, ko se na ljubljanskem grafičnem bienalu srečaš z vsem živim, kar ima komaj kaj ali pa prav nič več zveze s pojmom grafike, pa se mi zdi, da smo na žalost zapravili oz. smo na dobri poti, da napravimo "pojem" grafičnega bienala, za kakršnega je nekoč na mednarodnem umetnostnem prizorišču veljal. Grafika nasploh je v zgodovini imela svoje vzpone in padce (tako kot na primer fotografija, klasično slikarstvo ipd.), danes pa menim, da se meje med orodji/tehniki brišejo – vedno manj je pomembno, v kateri tehniki nam umetnik posreduje svoje ideje in kako umetelno, vedno bolj oz. predvsem pa je poudarek na sporočilu (konceptu). In vendar so klasične grafične tehnike imeniten likovni medij.«

Hommage a André Studer, iz ciklusa Architectural digest_liodII, 2016,
»flatbed« print, UV tisk,
75 x 100 cm



Natalija JUHART

(1992, Ptuj)

Diplomirala na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru, smer Likovna pedagogika (2015).

»Obvladovanje specifičnih klasičnih grafičnih tehnik mi omogoča, da z njimi razgalim svoje dožemanje prostora in objektov v njem. Tako grafika zame predstavlja območje popolne sprostitve v smislu likovnega izražanja«.

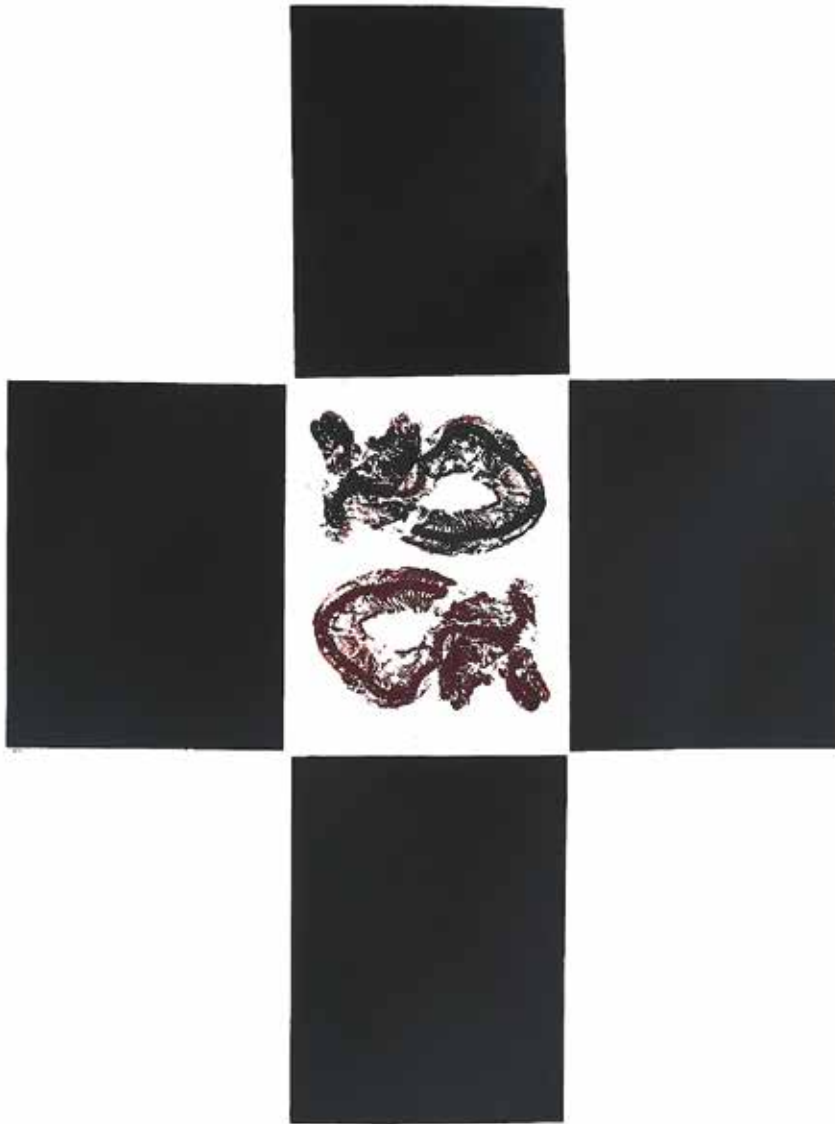


Lojze KALINŠEK

(1965, Kranj)

Diplomiral na Pedagoški akademiji v Ljubljani (1977).

»Grafika je od začetka razvoja tiskarskih tehnik dalje ena najpomembnejših oblik likovnega izražanja z veliko prednostmi (reproduktivnost ...) pred ostalimi. Z današnjimi tehničnimi zmožnostmi pa se razširja v neslutene oblike in smeri.«



10. 10. 1967
L. 10. 10. 1967
L. 10. 10. 1967

Azad KARIM

(1954, Arbil, Irak)

Diplomiral na Inštitutu za likovno umetnost v Bagdadu (1976). Prav tako diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Bogdanu Kiarju Mešku, smer slikarstvo (1980). Zaključil magistrski študij pri prof. Zvestu Apolloniju, smer grafika (1983). Leta 2014 je prejel priznanje Riharda Jakopiča.

»Kot ustvarjalec grafiko jemljem na drugačen način, kot je to veljalo za tradicionalno grafiko, pri kateri je bilo vse dosledno določeno in načrtovano, izvodi pa so morali biti do potankosti enaki. Jemljem jo kot akcijo nastanka odtisov, v mojem primeru odtisov kosov lesa.«



Maria KARNAR-LEMESHEVA

(1979, Moskva, Rusija)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, smer slikarstvo (2014).

»Grafika je zame polje nenehnega eksperimenta z matrico; prisotnost fizičnega nosilca, ki omogoča tiražiranje, je zame glavna grafična posebnost. Na njem, ne glede na velikost formata, je dosegljiva močna izrazitost, včasih večja kot v slikarstvu. Presenetljivost je tukaj sorodna procesu ročnega razvijanja fotografije. Odtis se dandanes ne izvaja strogo na klasični papir, ampak lahko tudi na blago, prt, v mojem primeru na rjuho, ki omogoča, da »gre« delo z zida v prostor in postane del prostorske instalacije ali postavitve.«

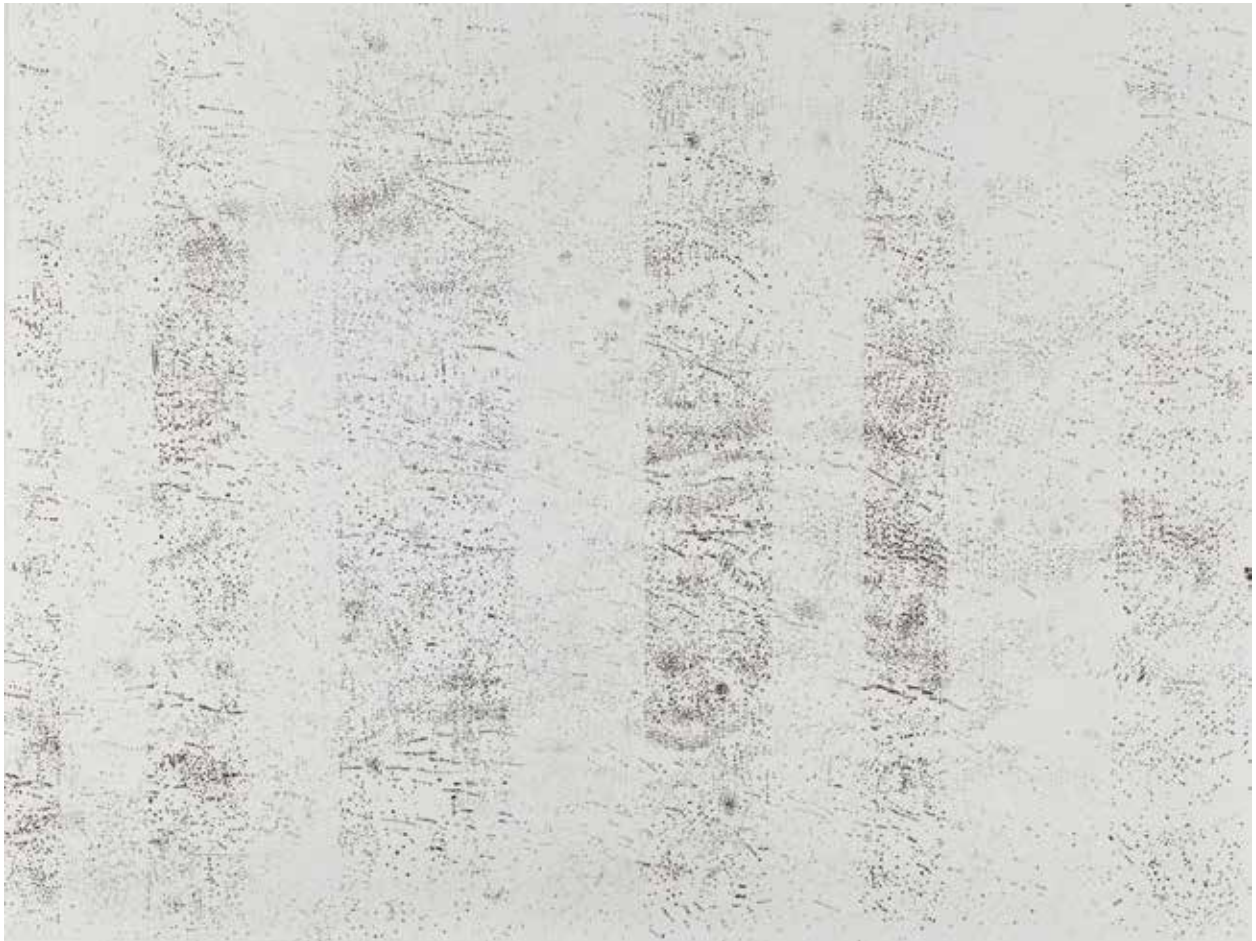


Alja KOŠAR

(1990, Ptuj)

Diplomirala (2013) in magistrirala (2016) pri prof. Črtomirju Frelihu na Pedagoški fakulteti v Ljubljani, smer likovna pedagogika.

»Menim, da je bila grafika v slovenskem prostoru precej dobro zastopana. Danes imam občutek, da se nekoliko pozablja, kaj je grafika kot grafični list. Tradicionalne tehnike se mi zdijo izjemne, saj nam dajo neko materialnost, živost, vzbudijo občutke, občutimo, da so originalni odtisi odtisnjeni z roko umetnika/tiskarskega mojstra in niso industrijsko natisnjeni. Hkrati pa menim, da ne smemo pozabiti na sodobne pristope, ki jih lahko vključujemo/kombiniramo s tradicionalnimi tehnikami, ki seveda zahtevajo določene spretnosti, znanje, poznavanje tehnik ter prakso.«



Nina KOŽELJ

(1985, Ljubljana)

Obiskovala Pedagoško fakulteto, smer likovna pedagogika v Ljubljani, kjer je v letih 2007–2010 asistirala kot demonstrator pri predmetu keramika, pri prof. Mirku Bratuši, ter v obdobju 2009–2011 kot demonstrator pri predmetu grafika, pri prof. Črtomirju Frelihu.

»Preplet tehnološkega in likovnega polja ni nikjer tako kompleksen in hkrati neviden kot ravno pri grafiki. Celoten proces, ki se skriva za grafičnim odtisom, je znan samo poznavalcem tehnike. Kljub temu, da pri grafiki ni več v ospredju njena reproduktibilnost, je njen čar ostal. Nadzor nad materialom in sledmi, ki jih le-ta pušča na papirju, je še vedno očarljiv, izzivalen in provokativen.«

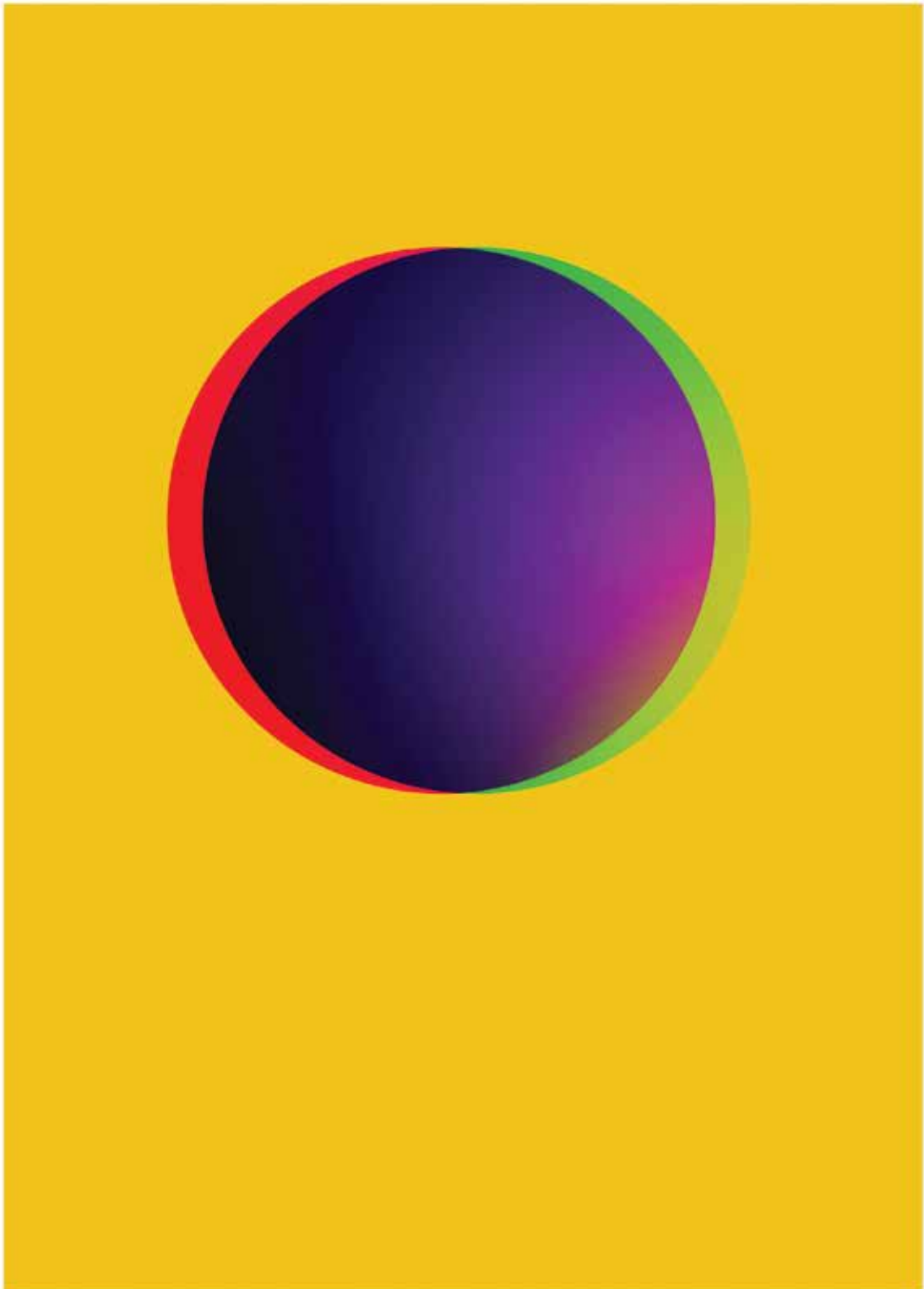


Miran KREŠ

(1973, Postojna)

Diplomiral na Pedagoški fakulteti v Ljubljani pri prof. Zdenku Huzjanu, Oddelek za likovno pedagogiko (1998).

»Digitalna tehnologija je odločno posegla v našo zaznavo ter tako vpliva na vlogo umetnika oz. na njegovo kulturno in individualno izkušnjo. Za preživetje grafike se je izkazalo bistveno prav ohranjanje potez in parametrov, značilnih za specifični likovni jezik, ki nam ga ponuja tovrstno likovno-vizualno področje in hkrati potreba po dialogu in nadgradnji s sodobnimi digitalnimi mediji in tehnikami. Rezultat tovrstne nadgradnje in raziskovanje novih načinov implementacije grafičnih podob je tudi moja serija grafičnih listov pod skupnim imenom 'PG'.«



Gloria ANA LUPUS

(1995, Ljubljana)

Diplomirala na Pedagoški fakulteti v Ljubljani pri prof. Zori Stančič, smer likovna pedagogika (2018).

»V svojih delih raziskujem reservage kot samostojno tehniko, neodvisno od ostalih vrst jedkanice. Njena tehnična narava mi omogoča artikulacijo toče in linije v zanimive abstraktne strukture.«



Janez MATELIČ

(1950, Kamnik)

Diplomiral na beneški Akademiji lepih umetnosti (Accademia di Belle Arti) pri prof. Giuseppeju Santomasu (1972). Grafično specialko zaključil na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Zvestu Apolloniju (1976).

»Pri grafiki naj se računalnik uporablja kot orodje in ne kot končni izvajalec.

Grafične tehnike imajo še mnogo belih lis, ki jih moramo zapolniti. Grafični list ni reprodukcija, je eden od originalov.«

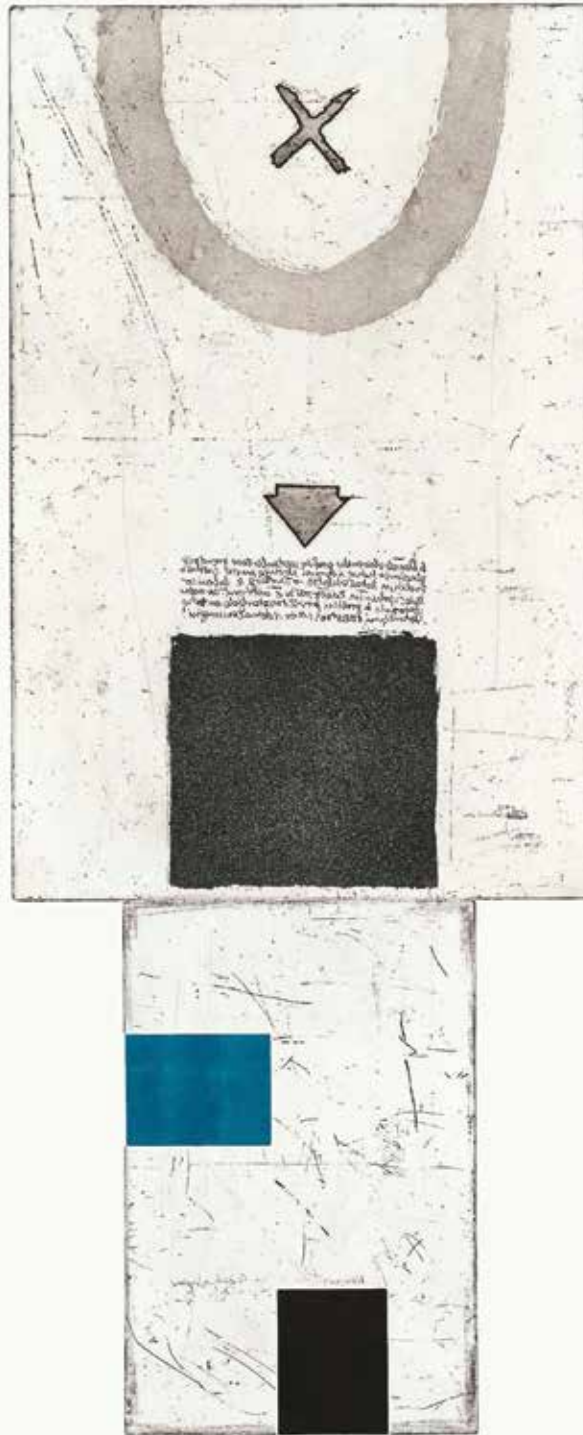


Nataša MIRTIC

(1973, Novo mesto)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Andreju Jemcu, smer slikarstvo (1997). Magistrski študij končala pri prof. Lojzetu Logarju, smer grafika (2001).

»Ustvarjanje v žlahtnih klasičnih tehnikah v današnjem zdigitaliziranem svetu jemljem kot velik privilegij. Grafika ti ne dopušča hitenja in površnosti, grafični atelje tako postane prostor, kjer se je moč upreti hitremu življenjskemu tempu.«



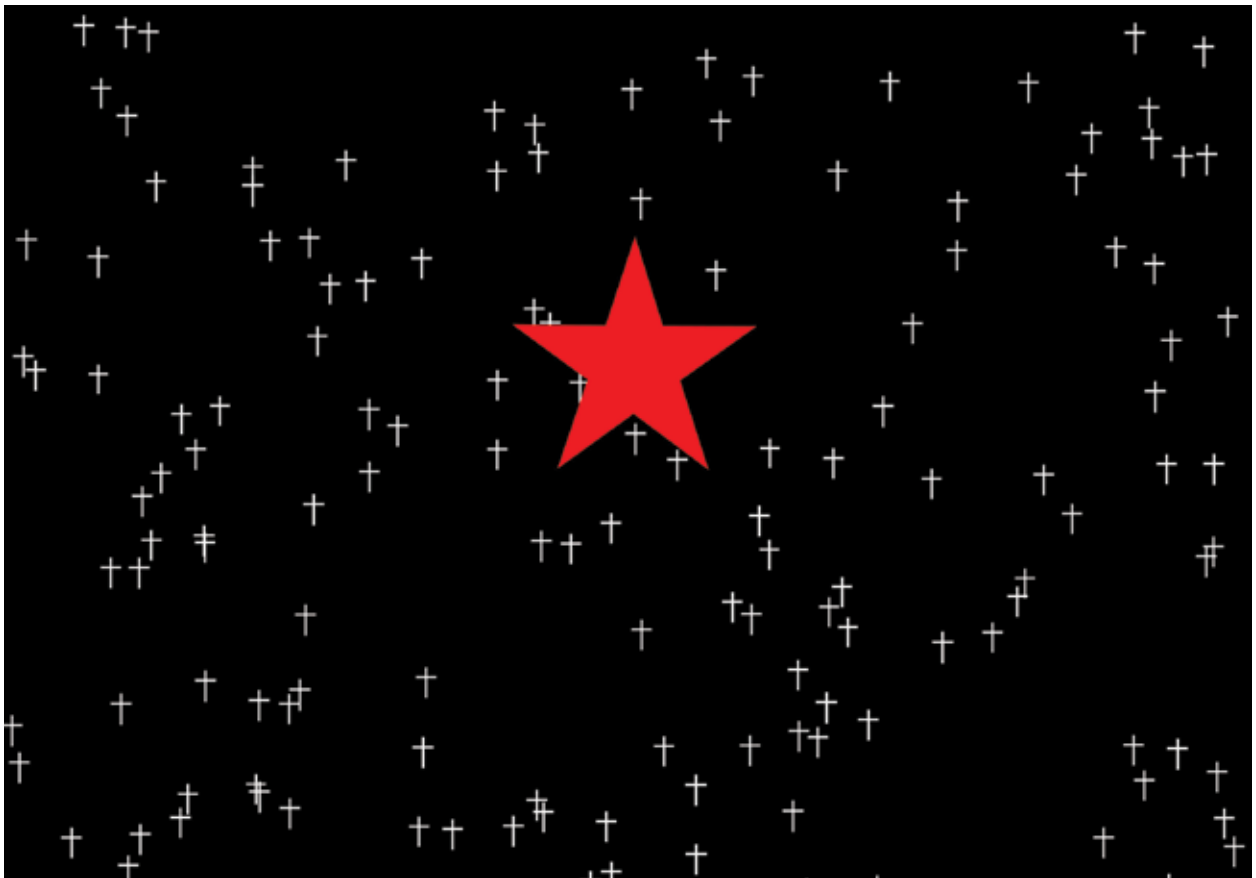
E.A. - Super e. super - 1964 - 1965

Simon MLAKAR

(1954, Ljubljana)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Andreju Jemcu, smer slikarstvo (1980).

»Tako kot slikarstvo je tudi grafika ena od izraznih tehnik in ne kaj več. Popularnost ene ali druge zvrsti se v času spreminja in to ni nič posebnega.«

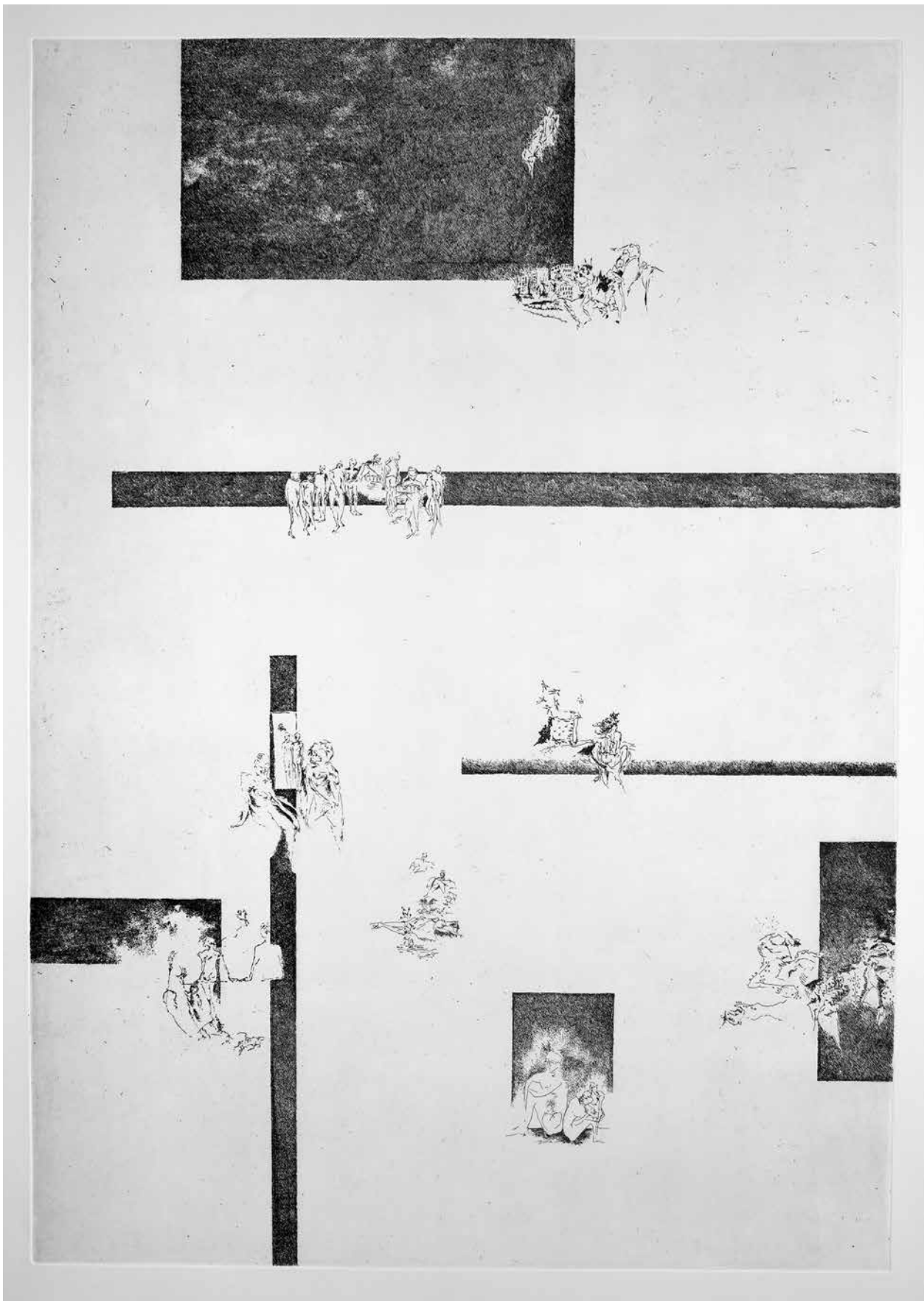


Tina MOHORVIĆ

(1988, Novo mesto)

Diplomirala na Pedagoški fakulteti v Ljubljani, smer likovna pedagogika. Končala podiplomski študij na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, smer scensko oblikovanje.

»Tradicionalne grafične tehnike ponujajo možnost in izziv, kako sodobno vsebino podati v mediju, ki postopkovno in procesualno ostaja praktično nespremenjen že stoletja. Omogoča stapljanje tradicije in sodobnosti. V času tehnoloških inovacij in fascinacij se mi zdi zelo pomemben intimen ročen način obdelave matrice in tiskanja, saj nobena tehnologija ne more nadomestiti specifične, intime in avtorskega pečata človeške roke.«

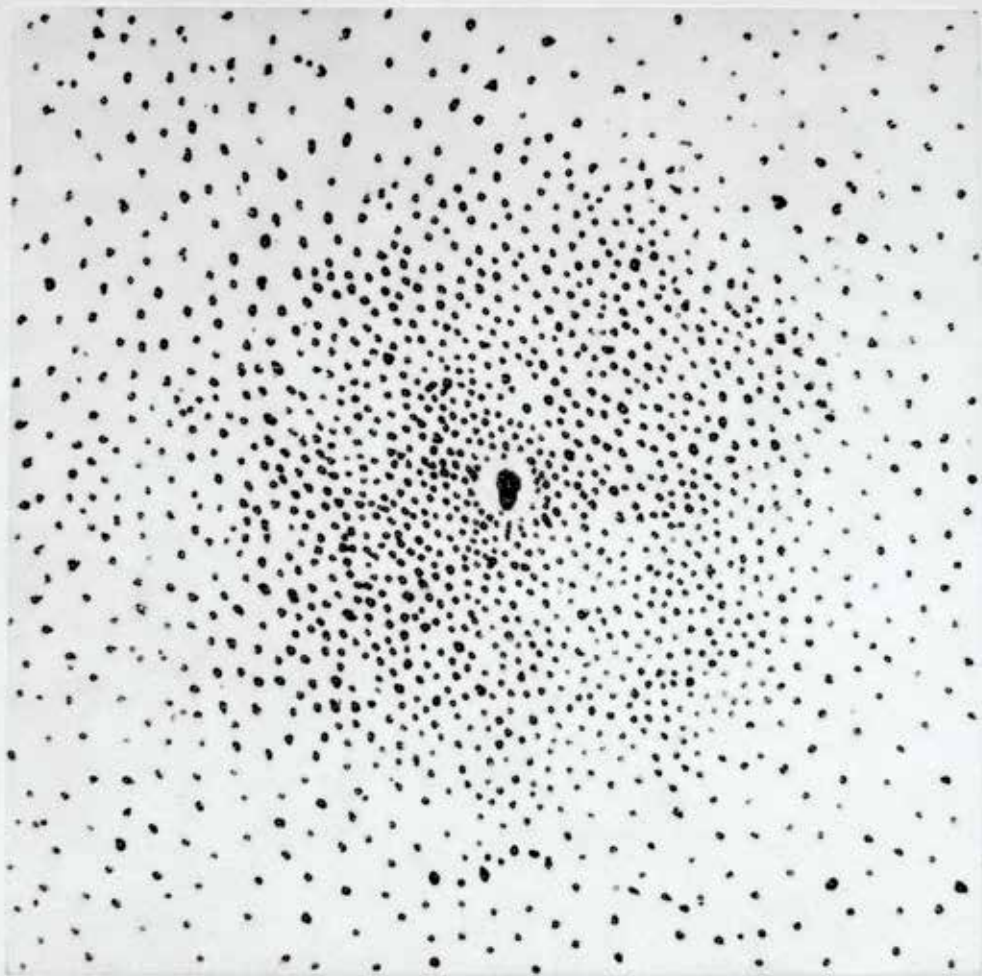


Ivo MRŠNIK

(1939, Knežak)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (1968). Do leta 1970 nadaljeval s študijem slikarske specialke pri prof. Maksimu Sedeju in študijem grafične specialke pri prof. Riku Debenjaku in prof. Marjanu Pogačniku (1972). Slikarski specialki zaključil pri prof. Gabrijelu Stupici (1975).

»Grafika mi omogoča neprestano raziskovanje in odkrivanje tehničnih postopkov, ki razlagajo moje notranje doživljanje sveta.«



*Prism of quartz, showing
the effect of the rotation of the plane of polarization.*

Jožef MUHOVIČ

(1954, Lenart pri Gornjem Gradu)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (1977). Zaključil specialko iz slikarstva pri prof. Janezu Berniku (1980) in grafike pri prof. Bogdanu Borčiču (1981). Na Filozofski fakulteti v Ljubljani je študiral filozofijo, kjer je leta 1981 magistriral in leta 1986 doktoriral.

»V reproduktivnem smislu je umetniška grafika v naši sodobnosti nekonkurenčna. Ni pa nekonkurenčna v nekem drugem smislu. Njen »point« danes ni v tem, da pušča za sabo veliko odtisov, ampak da producira kvalitete, ki jih je vredno večkrat odtisniti.«



EA, 2012

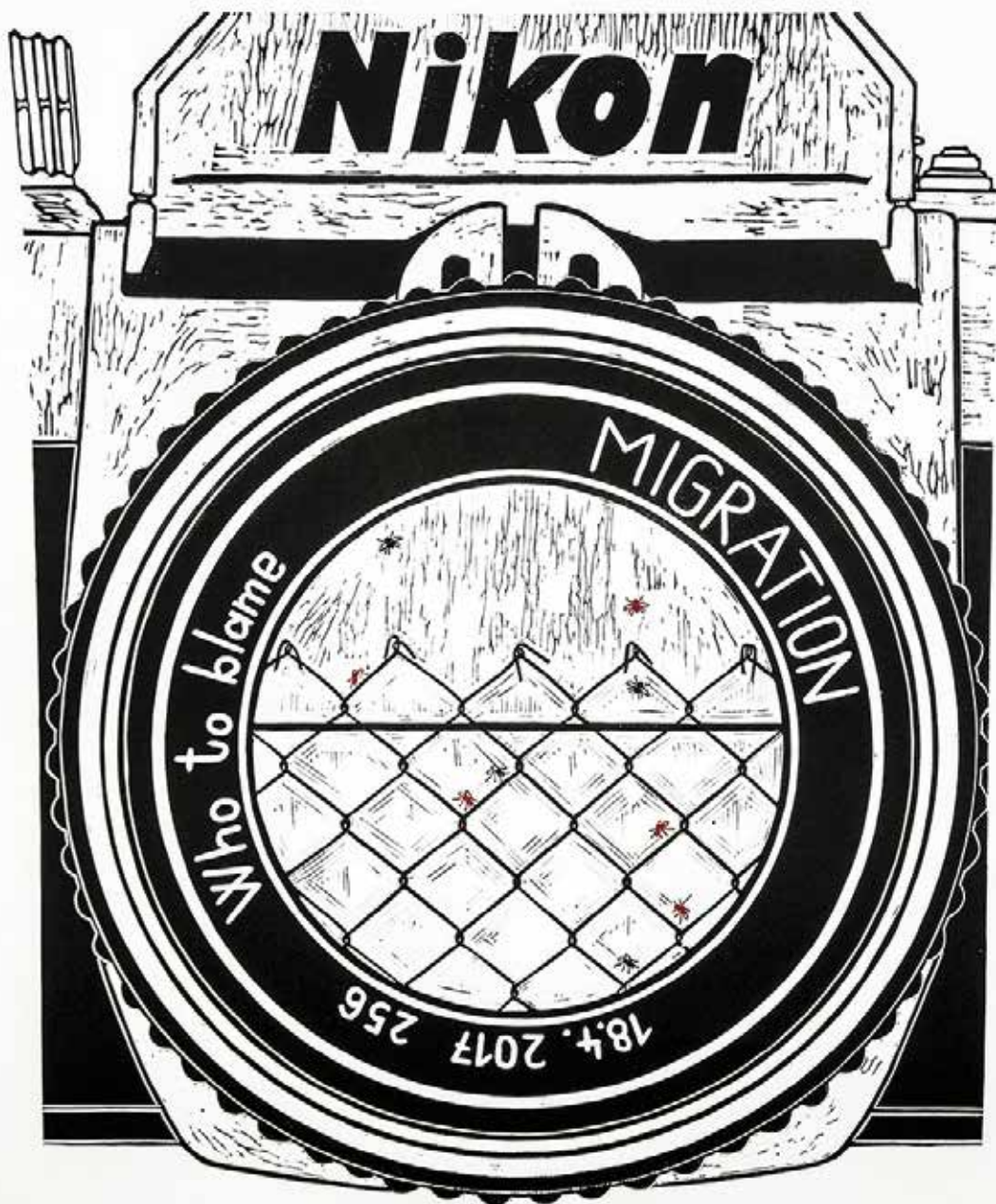
Wendy

Jasmina NEDANOVSKI

(1981, Novo mesto)

Diplomirala na Pedagoški fakulteti v Mariboru pri prof. Samuelu Grajfonerju, smer grafika (2006). Zaključila magistrski študij na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Branku Suhyu in Jožefu Muhoviču.

»Grafika je moj izrazni medij. V grafiki delujem predvsem v klasičnih tehnikah, vendar me kaj hitro vrže še v druge medije, tudi v instalacijo, knjigo umetnika. Zato je zame področje grafike zelo širok pojem in mi daje veliko izraznih možnosti. Pogrešam le več razstav, ki bi bile prav grafične, zato sodelujem na bienalih in trienalih v tujini.«



Jasmina Nedanovski
Mi pa gledamo II
barvni linorez 2/10
2017

Dominik OLMIAH KRIŽAN

(1968, Jesenice)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Emeriku Bernardu, smer slikarstvo, in pri prof. Sreču Draganu, smer video in novi mediji; risba pri prof. Janezu Berniku; sociologija kulture pri prof. Alešu Debeljaku (1996). Na isti akademiji zaključil magistrski študij grafike pri prof. Lojzetu Logarju, Sreču Draganu in prof. dr. Janezu Strehovcu (2000). Magistrski študij videa in novih medijev zaključil na katedri za video ALUO Ljubljana pri prof. Sreču Draganu ter pri prof. dr. Jožetu Vogrincu študij teorije množičnih medijev na FF Ljubljana (2011).

102

»Ne le zaradi ustvarjanja v poljih različnih strok in poklicev znotraj sistema TV-produkcije, temveč prav zaradi posegov v samo komunikacijsko in diskurzivno razmerje množičnega medija lahko morda tovrstno prakso označimo kot eno od možnih oblik ali hibridov »neoavantgardne« umetnosti, kot poseg v javni prostor v postmodernem kontekstu, odtis subjekta v prostor medija, vpisovanje tega v diskurzivno polje skupnosti, kot razširjeno pojmovanje grafike. Morda tudi zaradi nevsakdanjosti in neponovljivosti takega angažmaja lahko to početje označimo tudi kot poskus praktičnega sociološkega eksperimenta, kot postmoderno konceptualno umetniško delo, v katerem objekt oblikovanja, preoblikovanja, prezentacije in interpretacije skozi igranje socializacijskih in profesionalnih vlog postane avtorski subjekt sam, neke vrste avantpop ali 'Lebenskunstwerk'.«

Moloh, 2000/2018,
digitalni tisk na papir,
70 x 100 cm

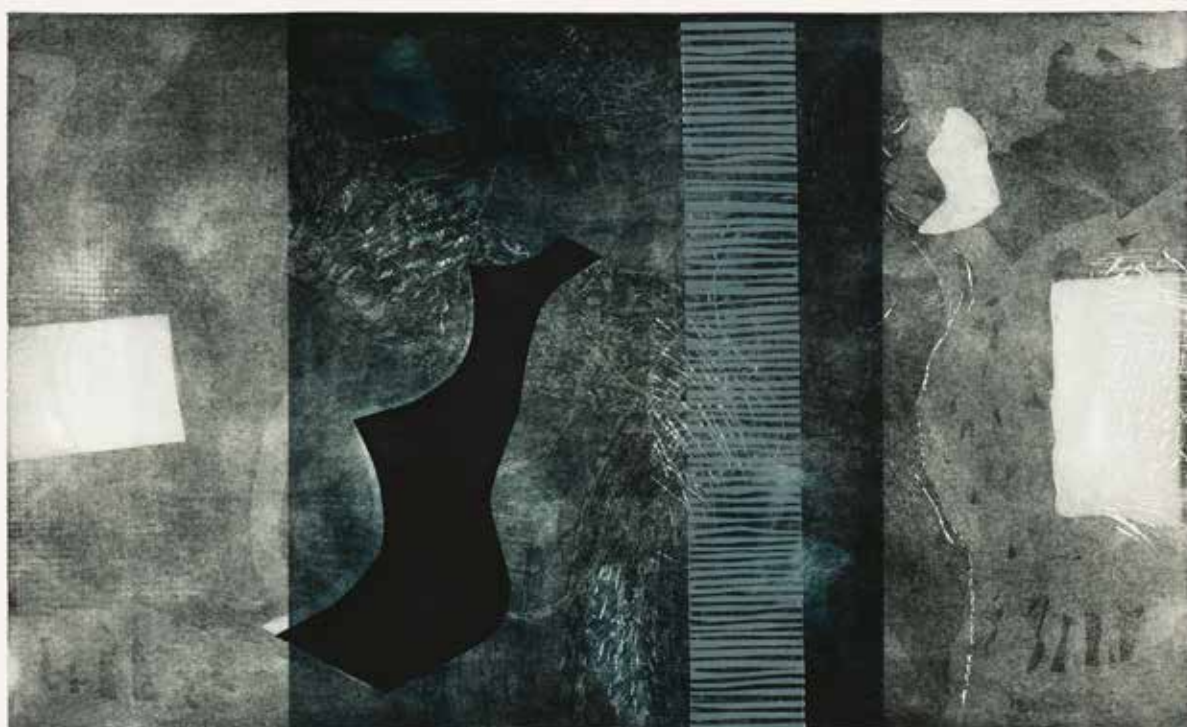


Janko ORAČ

(1958, Celje)

Diplomiral na Šoli za risanje in slikanje v Ljubljani pri prof. Dušanu Kirbišu (1997). Zaključuje podiplomski študij umetniške grafike na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu pri prof. Nevenki Arbanas.

»Kljub elementarnemu izrazu ter specifični obliki nastajanja je grafika skozi zadnja desetletja izgubila vlogo paradne likovne discipline v Sloveniji. Zame je bistvo grafike sled, ki jo gradi vsak umetnik (grafik) na grafični matrici ter kot vrh gore, ki zasveti na grafičnem listu. Sledi pa so vidne takrat, ko jih opazimo v našem in širšem okolju, ko postanejo naša resničnost.«

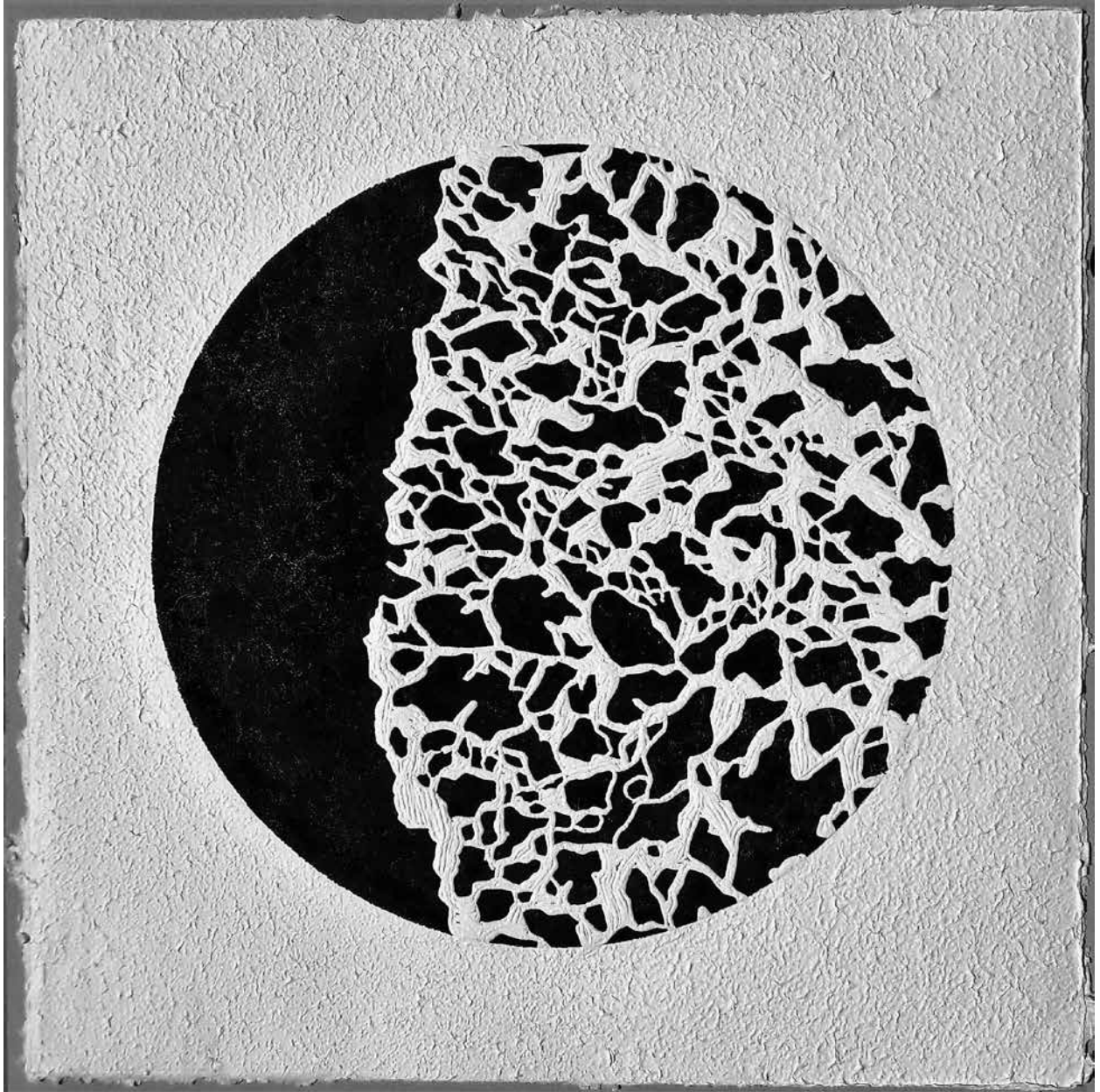


Metka PEPELNAK

(1966, Kresnice)

Diplomirala na Pedagoški fakulteti v Ljubljani, Oddelek za likovno pedagogiko (2002). Slikarstvo študirala pri prof. Zdenku Huzjanu in grafiko pri prof. Črtomirju Frelihu.

»Masovna produkcija stvari, množica podob v likovni umetnosti in grafiki dajejo vtis popolne svobode izražanja glede vsebine in tehnike. Fenomen grafike v tehniki lesoreza z ročnim odtisom povezujem s papirnimi nosilci, ki jih izdelujem na tradicionalen način. Tako se ustvari nova dimenzija podobe in neskončne možnosti.«

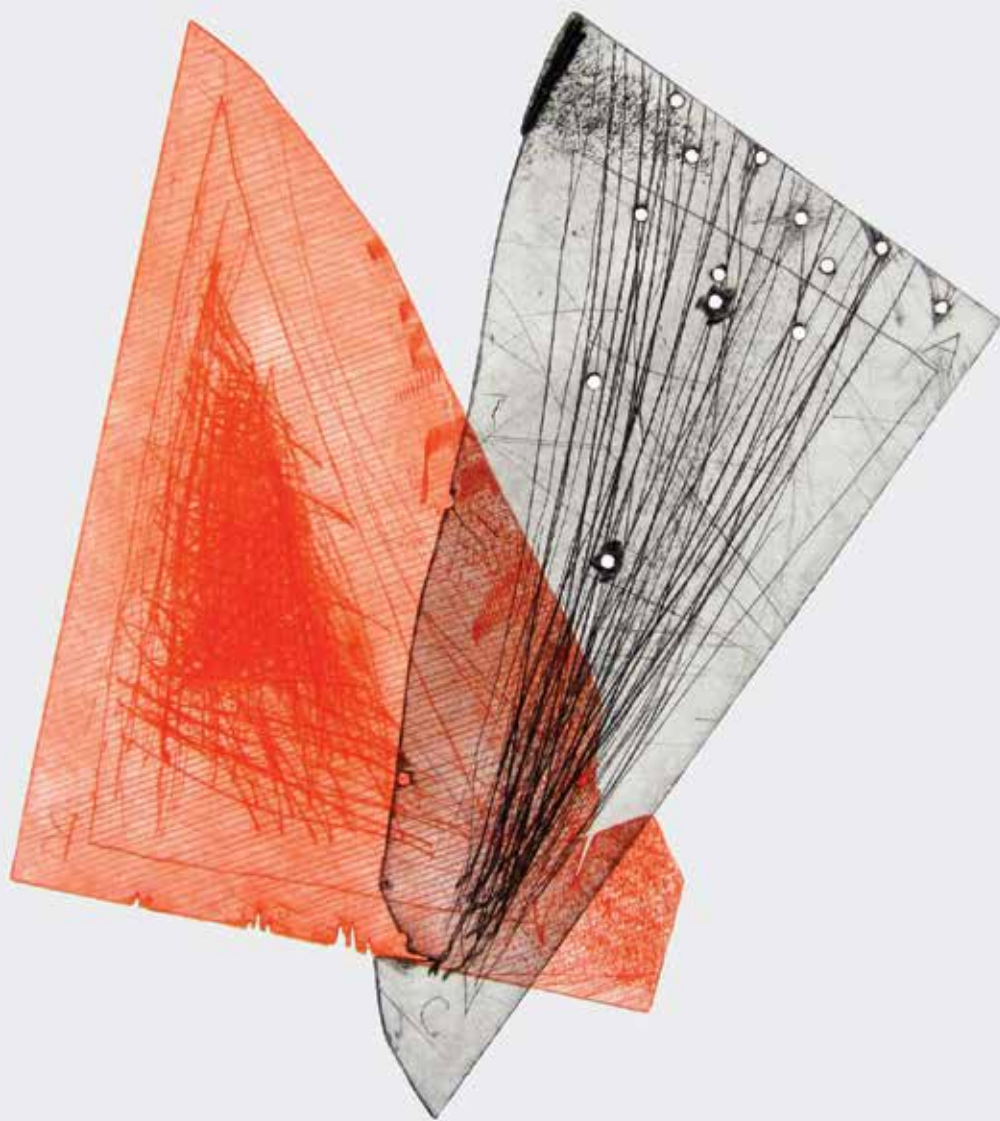


Mihael PERČIČ

(1972, Kranj)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnosti pri prof. Radovanu Jenku, smer vizualne komunikacije (1997).
Zaključil podiplomski študij pri prof. Branku Suhyju, smer grafika (2002).

»Pesimistično. Zdi se mi kot zadnji vagon na vlaku.«



Andrej PERKO

(1946, Ljubljana)

Diplomiral na Fakulteti za strojništvo Univerze v Ljubljani. Diplomiral na Pedagoški akademiji v Ljubljani pri prof. Ivu Mršniku, likovna smer.

»V času (pre)obilja (pre)lahko reproduktibilnih podob se mi zdi prava osvežitev povratek h »klasičnim« tehnikam, kjer je proces pomemben del ustvarjanja.«

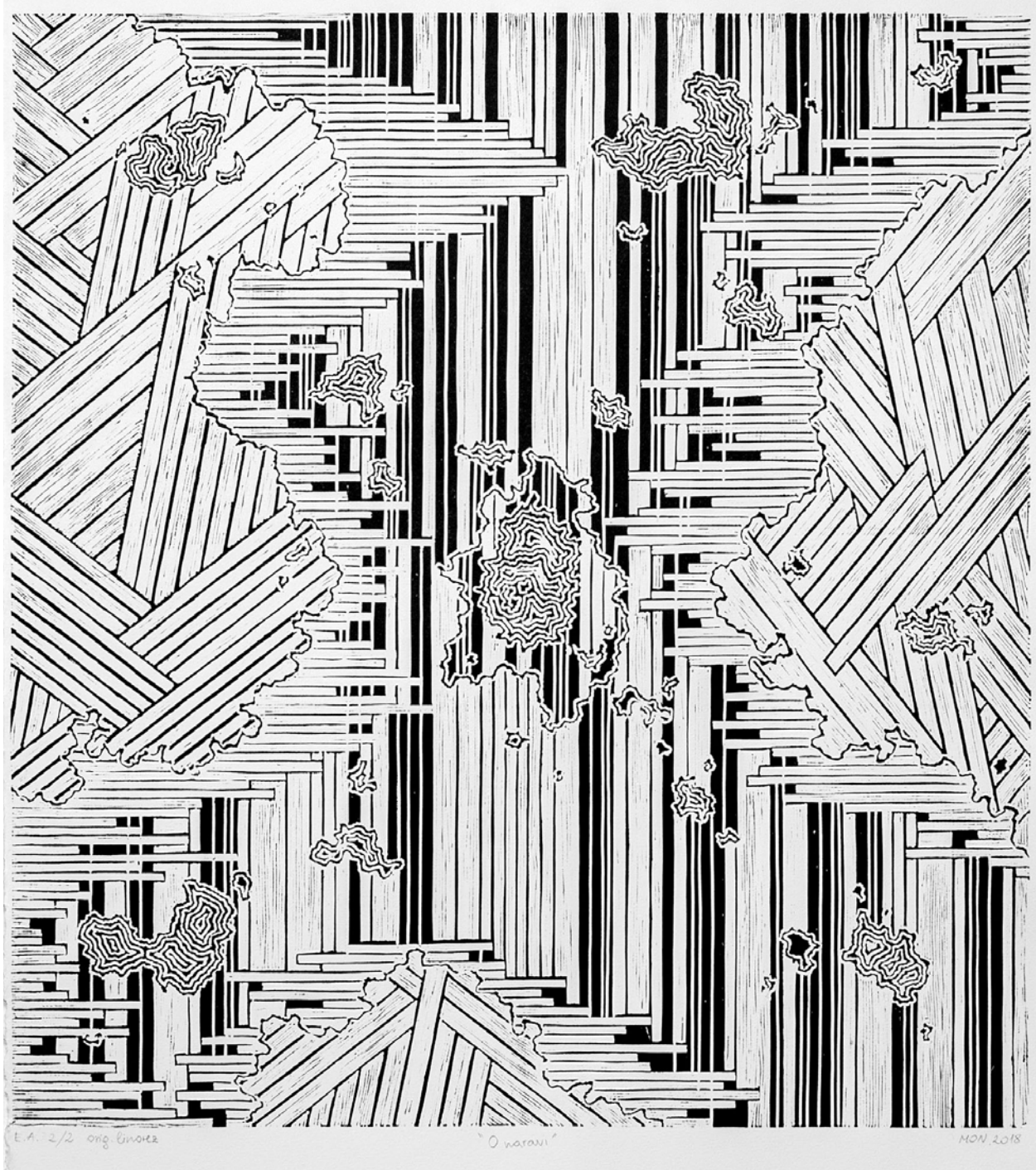


Monika PLEMEN

(1994, Slovenj Gradec)

Diplomirala na Pedagoški fakulteti v Ljubljani pri prof. Anji Jerčič Jakob, Oddelek za likovno pedagogiko (2018).

»Grafiko interpretiram kot eno izmed najbolj močno osebno-izpovednih umetnostnih zvrsti, s poudarkom na večstopenjskem procesu, ki je odvisen od dobrega končnega odtisa. Njen status se z leti spreminja, oz. se prilagaja trendu trenutne likovne umetnosti. Vsekakor se grafika zmeraj bolj povezuje z drugimi področji v umetnosti, npr. s slikarstvom, in tako zabisuje meje med temi področji.«

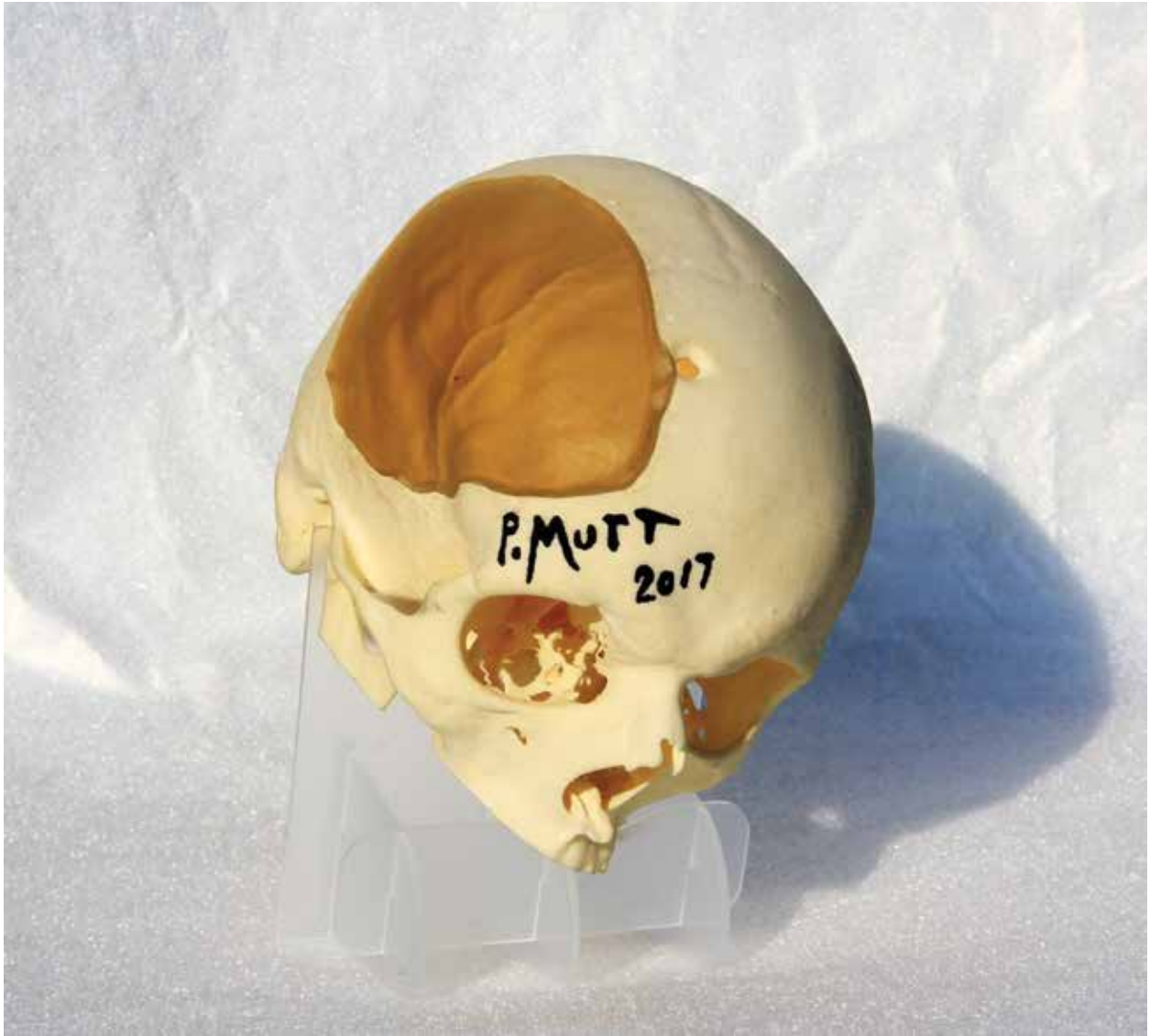


Vojko POGAČAR

(1950, Krško)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Maksimu Sedeju, smer slikarstvo (1973).

»Med tehnologije reproduciranja so se v zadnjem stoletju neizbrisno umestili tako klasični kot digitalni fotografski postopki. Pojem 'tiska', temelječ na klasičnem dotiku matrice s substratom, se je nadgradil z brezstičnimi tehnologijami optičnih, laserskih, brizgalnih, oziroma nasploh digitalnih tehnologij nanašanja vzorcev na različne materialne nosilce. Tendence po reliefnosti so dandanes že prerasle v popolno-plastično formo 3D 'tiska' in to v mono-kromatskem, kot polno-barvnem smislu, ter tudi po množici raznovrstnih materialov.«



Luka POPIČ

(1956, Podgorje)

Diplomiral na Pedagoški fakulteti v Mariboru, smer likovna vzgoja (1980).

»V zadnjem času je grafika po mojem mnenju zastavljena, izgleda, da tudi manj zanimiva kot druga področja ustvarjanja. Klasične tehnike grafike zahtevajo posebne postopke, ki so v primerjavi z drugimi področji zelo specifični in unikatni.«



Gregor PRATNEKER

(1973, Maribor)

Diplomiral na Pedagoški fakulteti v Mariboru pri prof. dr. Marjeti Ciglencečki in prof. Anki Krašni, oddelek za likovno umetnost (2006). Zaključil podiplomski študij na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. dr. Jožefu Muhoviču in prof. Zmagu Lenardiču, smer slikarstvo (2012).

»Čeprav sem v osnovi slikar, tudi raziskovalno posežem po grafični tehniki, kjer lahko izpolnjujem risbo kot neposredno vrisovanje v grafično matrico. Risbavelja kot najbolj neposreden in svež zapis umetnikove predstave, zapis lastnega izraza umetnika.«



FA. m. y. yelbana, shatuk

„Rejzivo“

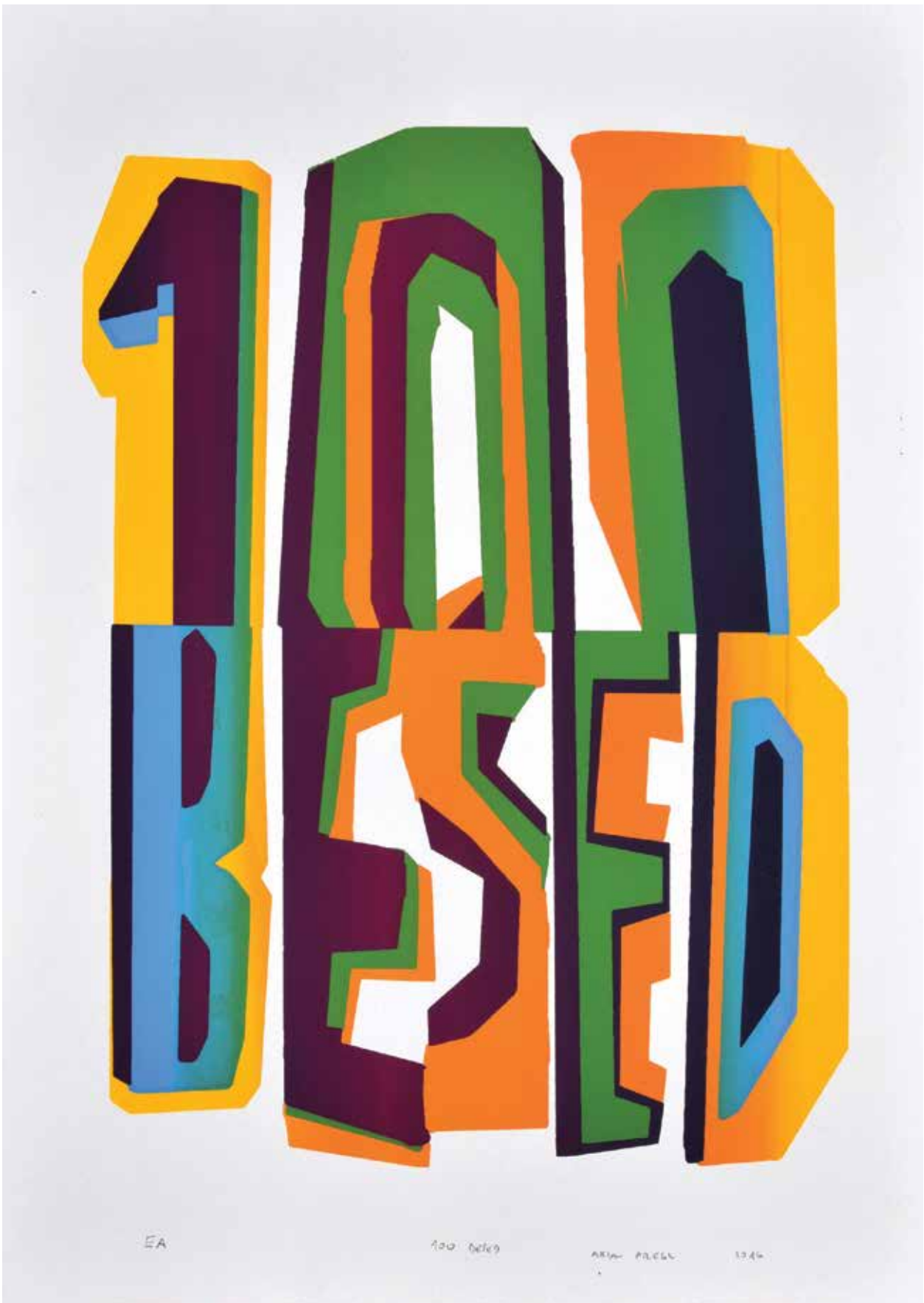
J. Kozłowski, 1977

Arjan PREGL

(1973, Ljubljana)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Metki Krašovec in prof. Bojanu Gorencu, smer slikarstvo (1998). Zaključil magistrski študij iste smeri pri prof. Bojanu Gorencu (2001). Zadnji semester magistrskega študija slikarstva je obiskoval na Univerzi Pensilvanije (IUP Indiana University of Pennsylvania) (ZDA). Končal magistrski študij pri prof. Lojzetu Logarju, smer grafika (2004).

»Simbolno lahko o grafiki razmišljamo v razponu od Torinskega prta do množičnih reklam, tehnično od lesoreza do digitalnih zapisov, z namenom od intimnih beleženj do angažiranih sporočil. Možnosti so odprte, samo brez predsodkov!«



Marija PRELOG

(1954, Celje)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Janezu Berniku, smer slikarstvo (1981).

»Grafika v klasičnih tehnikah ima svoj žar v barvnih nanosih v vsem razponu. Omogoča tiskanje grafičnih listov 1+ in hkrati uživanje pri pripravi, nastajanju dela, odtisa. Giclee tisk omogoča verno reprodukcijo originala (svinčnik je svinčnik) v poplavi množičnih tiskovin.«

Mala uharica (Asio Otus), 2018,
giclée print,
36 x 36 cm



Marjan PREVODNIK

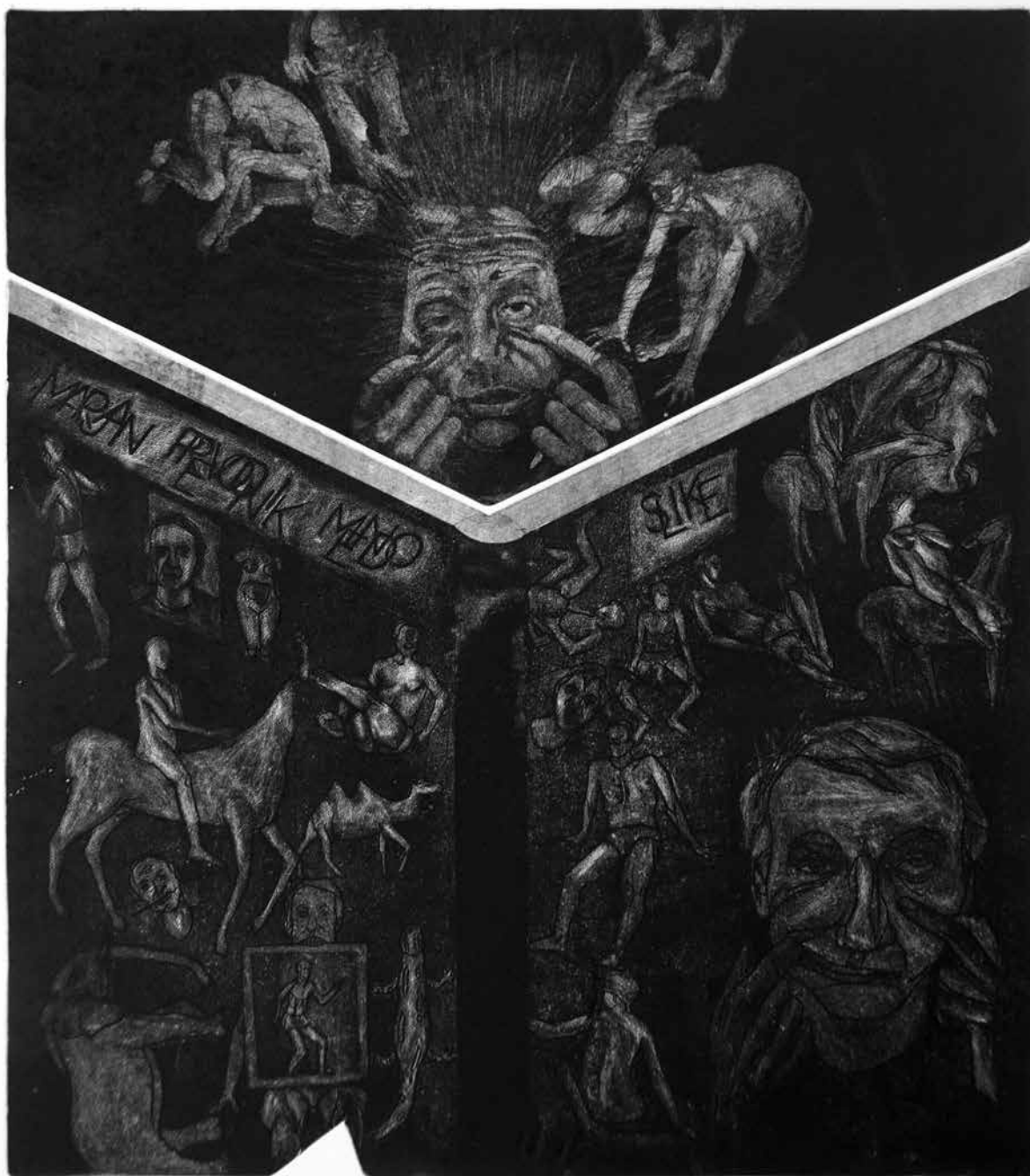
(1955, Ljubljana)

Diplomiral na Pedagoški akademiji v Ljubljani (1977).
Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Gustavu Gnamušu, smer slikarstvo (1985). Zaključil grafično specialko pri prof. Branku Suhyju (1989).

»Ustvarjalec t. i. umetniške grafike je v ateljeju varen, a to ni njegova edina naloga ...

Nikar ne natisni danes, kar lahko preložiš na jutri.

V grafiki je treba delati prave stvari in ne le stvari pravilno.«



Aleš SEDMAK

(1952, Postojna)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo pri prof. Janezu Berniku in prof. Andreju Jemcu (1980).

»Grafika je zame način oblikovanja likovne forme in vsebine in je nalaganje različnih plasti in slojev ter je kot sled mojega 'prstnega' odtisa.«



Zora STANČIČ

(1956, Štrbe, Bosna in Hercegovina)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost v Sarajevu (1984). Na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani zaključila grafično specialko pri prof. Zvestu Apolloniju (1990).

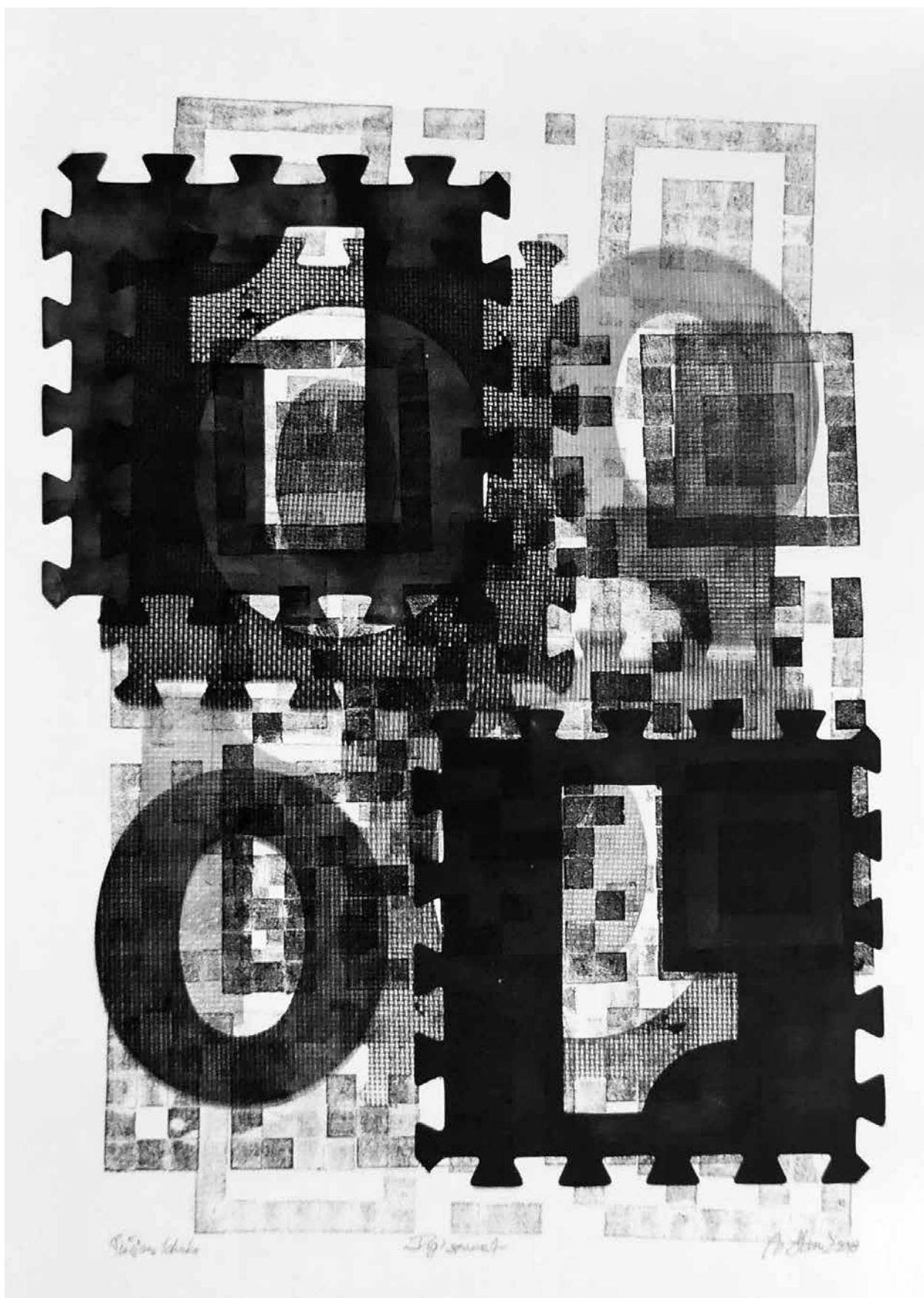
»Grafika je medij, iz katerega izhajam in skozi katerega se izražam. Zanima me prevod iz risbe ali fotografije v grafiko, iz ene grafične tehnike v drugo, prepletanje tradicionalnih in sodobnih pristopov in eksperimentiranje. Grafika se danes pojavlja v različnih kontekstih, tako vsebinskih kot oblikovnih. Lahko je del zina, knjige umetnika, v animiranih podobah, del prostorskih postavitev ... Zdi se, da se zanjo odloča vedno več mlajših avtorjev in da je vedno bolj živa.«



Mitja STANEK

(1964, Maribor)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Luju Vodopivcu, smer kiparstvo (1994). Nadaljeval specialistični študij grafike pri prof. Branku Suhyju in prof. Lojzetu Logarju.

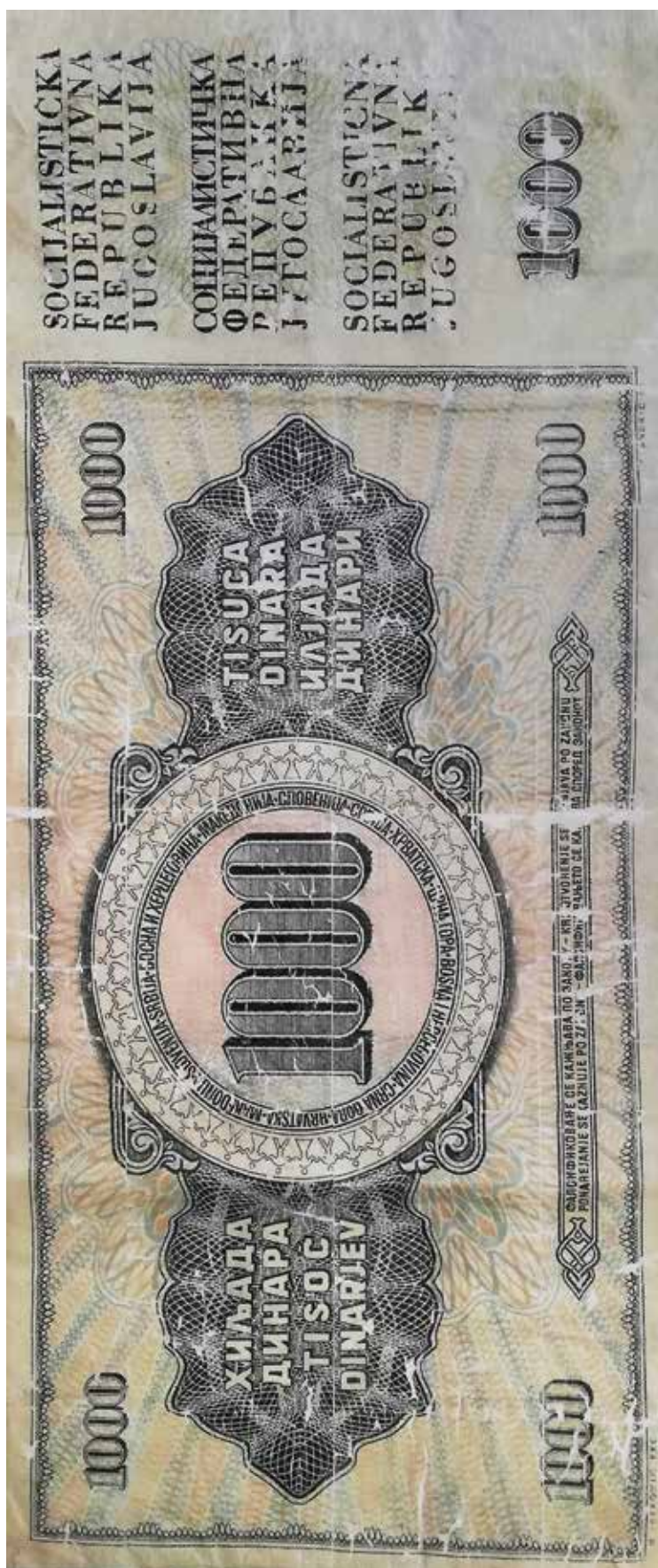


Brane ŠIRCA

(1971, Ljubljana)

Diplomiral na Visoki šoli za risanje in slikanje v Ljubljani pri prof. dr. Tanji Mastnak in prof. Darku Slavcu, smer slikarstvo (2003).

»V seriji 'denar' sem raziskoval mitično in čaščeno vlogo denarja, kjer pokažem moč kapitalizma, ki ga predstavlja denar, in kako vpliva na naša življenja. Velikost umetniških del postavlja gledalca v podrejeni položaj, kjer se počuti malega in manjvrednega. Slike na papirju, transfer print, so ročno prenesene povečane podobe skeniranega denarja, ki je tekom postopka prenosa ročno opran. V prenesenem pomenu transakcije denarja sumljivega izvora v razne davčne oaze in legalizacije le-tega se kažejo s praznimi belimi lisami – mesti in podobo spranega denarja.«

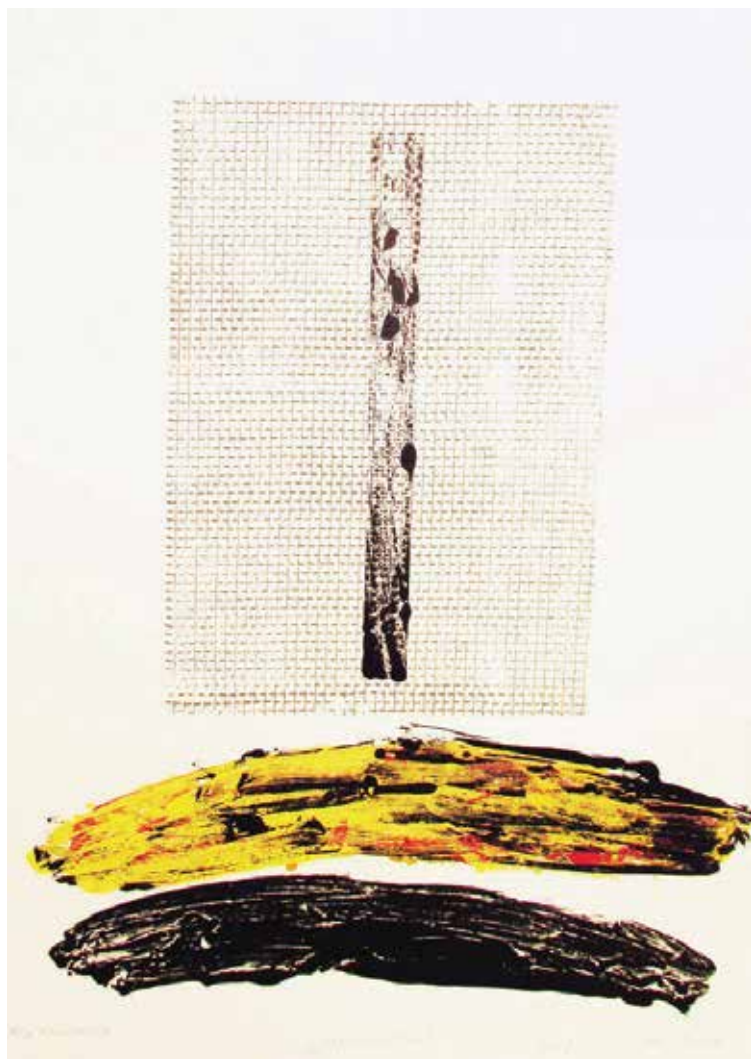


Tanja ŠPENKO

(1956, Ljubljana)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Štefanu Planincu, smer slikarstvo (1979).

»Grafika (predvsem monotipija) in slikarski pristop se v mojem delu prepletata, tako da ni ostrih meja med grafiko in sliko. Želim si ponovnega ovrednotenja (prevrednotenja) klasičnih grafičnih, risarskih in slikarskih postopkov v sodobni likovno-vizualni umetnosti (izraznosti, sporočilnosti) in po možnosti njihove sinteze.«



Helena TAHIR

(1992, Jesenice)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Bojanu Gorencu, smer grafika (2015).

»Umetniki so si dovolili narediti korak naprej in začeli spreminjati pojem umetniške grafike, tiskati na nekonvencionalne površine in postaviti reproduktibilnost kot njeno glavno lastnost. Jaz ostajam pri tradicionalni grafiki in njene reproduktibilnosti ne vidim zgolj kot zmožnost reproduciranja, temveč predvsem priložnost za doseganje specifičnih estetskih kvalitet.«



Klavdij TUTTA

(1958, Postojna)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Bogdanu Borčiču, smer grafika (1982). Končal grafično specialko pri istem profesorju (1984).

»Pusti sled, pusti za seboj likovno kreativno sled, ki nas napaja z močno časovno komponento, to je vprašanje za vsakega kreatorja likovnih podob. Današnji čas nam dopušča množico novih rešitev, tu so digitalni mediji, ki so tako močno vdrli na dvorišče klasične umetniške grafike, da jo še redko vidimo v razstaviščih. Niso pa prinesli samo slabih nagovorov, ampak odpirajo veliko novih vprašanj kot tudi možnosti novih interpretacijskih vzgibov. Kaj ostane avtorjem, večni boj in razvoj ...«

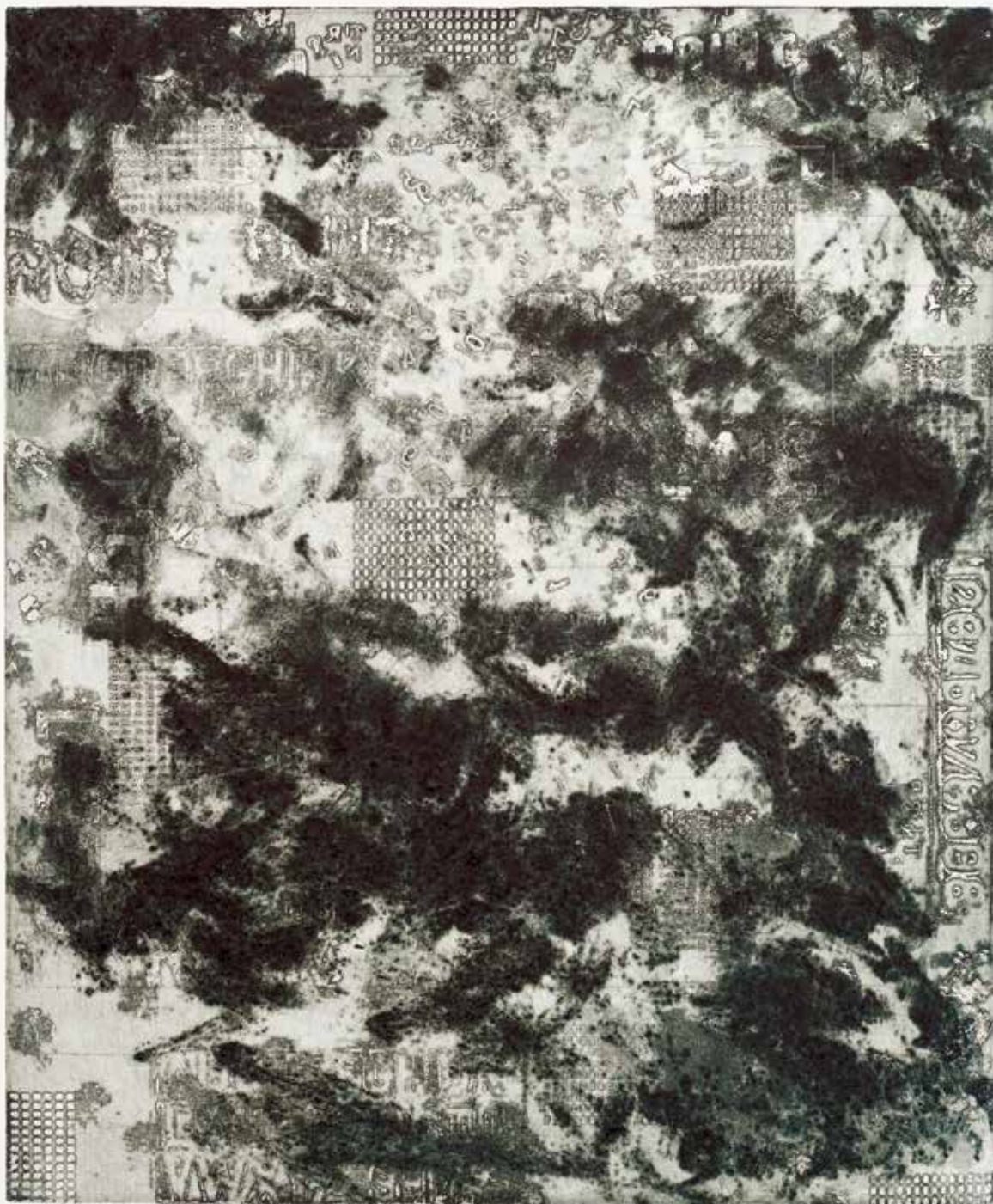


Franko VECCHIET

(1941, Trst)

Diplomiral na Inštitutu v Urbinu pri prof. Pietru Sanchiniju, Oddelek za grafiko (1958). Zaključil grafično specialko pri prof. Bogdanu Borčiću (1962).

»V nekaterih deželah grafika ostane eden centralnih momentov dela in vizije na umetnost in na svet.«



E.A.

Manuscript of the 14th century

14th century

Veronika VESEL POTOČNIK

(1987, Kranj)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje pri prof. Hermanu Gvardjančiču in prof. Milanu Eriču, smer slikarstvo (2012).

»Menim, da so klasične grafične tehnike (tehnike globokega in visokega tiska ter litografija) potisnjene v ozadje in v slovenskem prostoru premalo prepoznane kot kvalitetno umetniško delo.«



Oto VOGRIN

(1960, Maribor)

Diplomiral na Pedagoški akademiji v Mariboru pri prof. Bojanu Goliji, smer likovna vzgoja (1983). Diplomiral na Pedagoški fakulteti v Ljubljani pri prof. Ivu Mršniku (2005). Magistriral prav tam pri prof. dr. Tonki Tacol (2011).

»Grafika je danes neupravičeno podcenjena. Je nosilka spremljanja sodobnih izraznih sredstev in se neposredno vključuje v razvoj le-teh. Ob tem spoštuje tradicijo in gleda naprej v obliko in barvo, je presenetljiva, zmeraj nova in sveža ter preseneča.«



Petar WALDEGG

(1950, Travnik, Bosna in Hercegovina)

Diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Sarajevu pri prof. Dževadu Hozi, smer grafika (1976). Na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani zaključil grafično specialko pri prof. Bogdanu Borčiču (1979).

»Tiskana grafika je prehitro od nekaterih 'prerokov' kot mrtva prerokovana! Ogromna, bogata tradicija slovenske grafike daje veliko možnosti sodobni grafični umetnosti, da se razvija in nadaljuje z enako kvaliteto in pomembnostjo!«

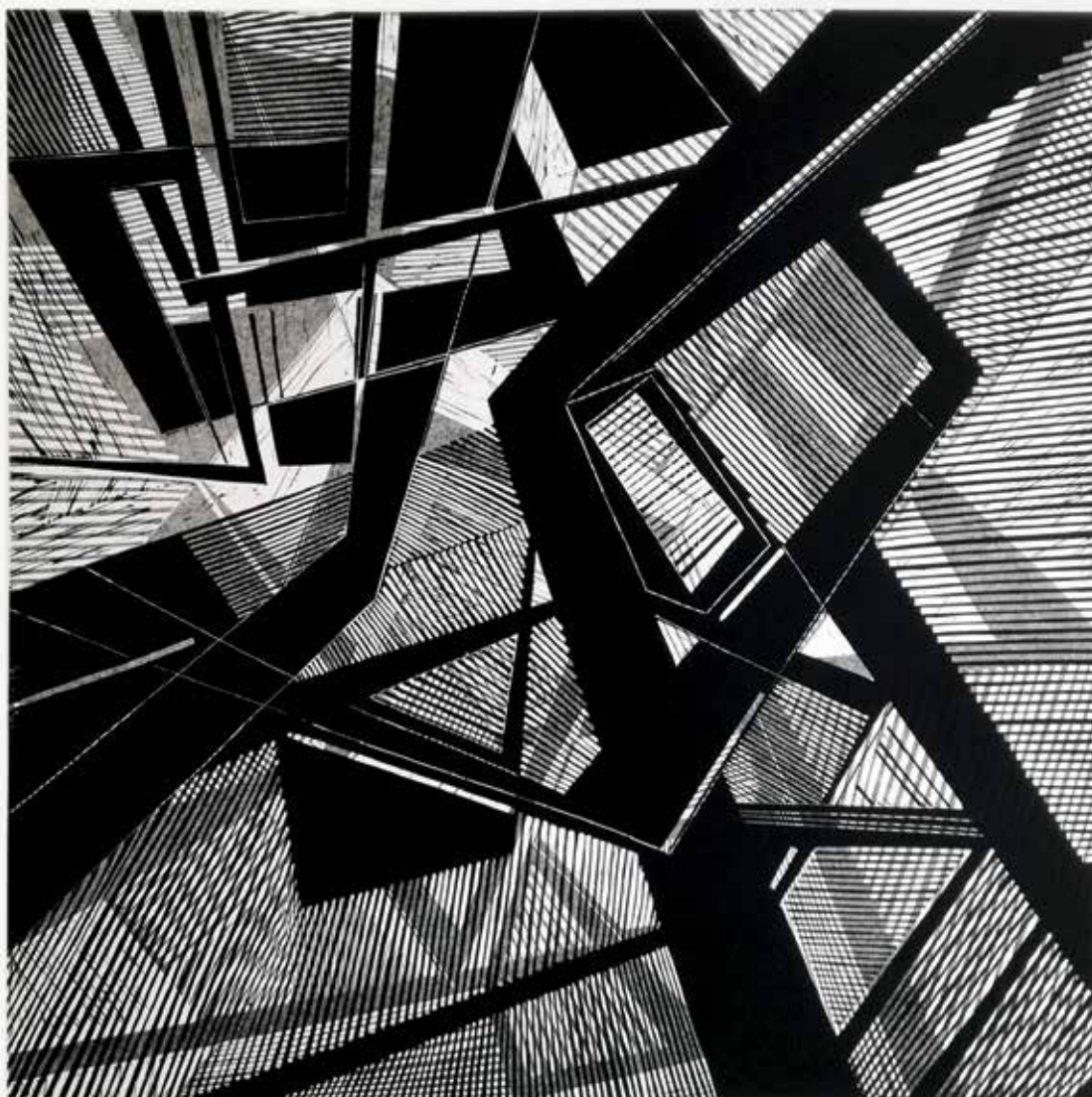


Aleksandra ZALOKAR

(1985, Brežice)

Diplomirala na Pedagoški fakulteti v Ljubljani pri prof. Črtomirju Frelihu, smer likovna pedagogika (2013).

»Užitek je gledati v čist grafični odtis, v s podpisom opremljeno umetniško grafiko, iz katere izžareva kompozicija, domišljija, zaupanje v klasično tehniko in eksperiment naključij. List papirja, ki postane umetniški grafični odtis, je dragocen odnos, ki ga je potrebno ohranjati in plemenititi, čeprav skozi likovni, pedagoški in družbeni proces naleti na različne kriterije in vodila tudi znotraj likovne umetnosti. Linija, oblika in ne nazadnje avtorjeva izbira, slej ali prej preide in dozori v dovršenost/uglašenost vedno novih osebnih in zunanjih standardov. Smer, način komunikacije, je zelo pomemben dejavnik razvojnega, raziskovalnega, likovnega ... procesa, saj le-ta neprekinjeno poteka in spreobrača tokove na vseh nivojih. Dovršena fluidnost digitalizacije briše sledi pristnega odnosa trdnih in stabilnih struktur likovnega mišljenja in večkrat pri um. grafiki pozablja na pristno naravo človeka.«



Ladijana C. ZAVODNIK

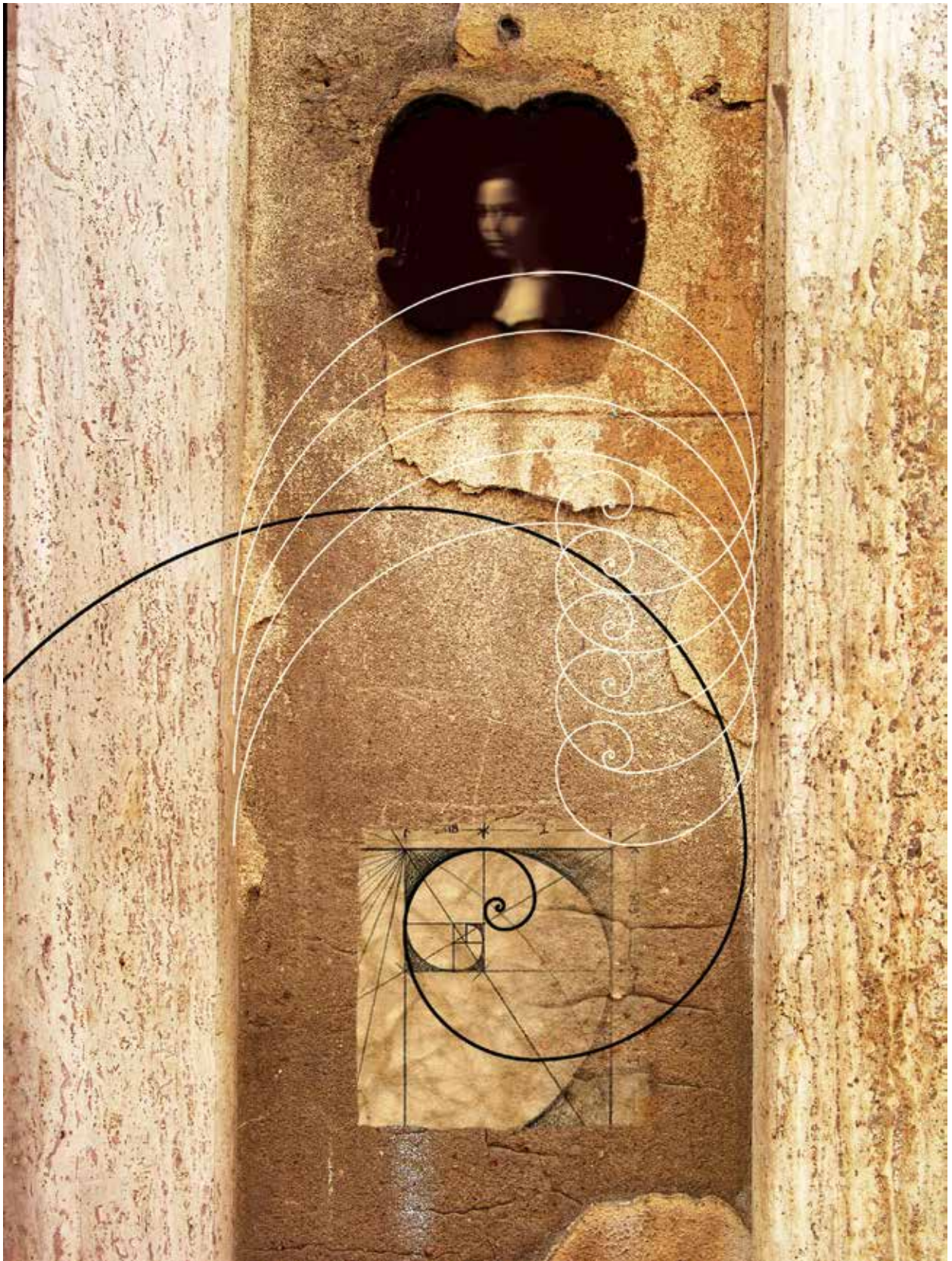
(1975, Ljubljana)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Marijanu Gnamušu, smer industrijsko oblikovanje (2000), magistrirala prav tam pri prof. Branku Suhyju, smer grafika (2003). Zaključila magisterij prav tam pri prof. Gustavu Gnamušu, smer slikarstvo (2008).

»Prava klasična umetniška grafika podarja čutno čustvena brstenja, nekakšno osrečujočo

katarzo, ki jo umetnik doživi skozi celoten tehnološki proces kreacije. Zdi se mi, da v

današnjem času izgublja na svojem pomenu.«



Mojca ZLOKARNIK

(1969, Ljubljana)

Diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Metki Krašovec, smer slikarstvo (1993), kjer je zaključila tudi podiplomski študij iste smeri (1995). Zaključila magistrski študij pri prof. Lojzetu Logarju, smer grafika (1998).

»Danes, ko je že skoraj vse mogoče reproducirati in multiplicirati, je morda najbolj zanimiva unikatnost grafike. Unikatnost in taktilnost, ki sta ujeti v drobnih naključjih vsakega odtisa. Grafiko v celoti izvedem sama. Delo je naporno, naklade so nizke. Nastane podoba, ki je v nobenem drugem izraznem mediju ni mogoče ustvariti. Čarobnost. Zato delam grafiko.«



