

Emerik Bernard

Herman Gvardjančič

Jožef Muhovič

Franc Novinc

Branko Suhy

Izložba se održava pod visokim
pokroviteljstvom

predsjednika Republike Hrvatske
STJEPANA MESIĆA

i predsjednika Republike Slovenije
DR. DANILA TÜRK.

The exhibition is being held under the high
patronage of

the President of the Republic of Croatia
STJEPAN MESIĆ

and the President of the Republic of Slovenia
DR DANILO TÜRK.

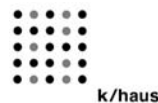
Die Schirmherren der Ausstellung sind

der kroatische Präsident
STJEPAN MESIĆ

und der Präsident der Republik Slowenien
DR. DANILO TÜRK.

<i>Nakladnik / Publisher / Verlag</i>	Museum Mimara, Zagreb, Rooseveltov trg 5
<i>Za nakladnika / For the Publisher / Für den Herausgeber</i>	Tugomir Lukšić
<i>Urednici / Editors / Redakteur</i>	Tugomir Lukšić, Branko Suhy
<i>Likovni postav izložbe / Exhibition design / Aufstellung</i>	Branko Suhy, Jožef Muhovič, Tugomir Lukšić
<i>Prijevod sa slovenskog / Translation from Slovene / Übersetzung aus dem Slowenischen</i>	Milena Bekić Milinović
<i>Prijevod s njemačkog / Translation from German / Übersetzung aus dem Deutschen</i>	Neda Paravić
<i>Prijevod na engleski / Translation into English / Übersetzung ins Englische</i>	Graham McMaster
<i>Prijevod na njemački / Translation into German / Übersetzung ins Deutsche</i>	Silvia Sladić, Ines Meštrović
<i>Lektor hrvatskog teksta / Croatian copy editor / Korrektor für Kroatisch</i>	Salih Isaac
<i>Fotografije / Photographs / Fotos</i>	Miha Benedičić (11–30, 41–50), Boris Gaberščik (1–10, 31–40)
<i>Fotografski portreti / Photographic portraits / Fotos der Künstler</i>	Bogdan Renko
<i>Grafičko oblikovanje / Graphic design / Graphische Gestaltung</i>	Peter Skalar
<i>Prijelom / Lay out / Umbruch</i>	Matformat, Ljubljana
<i>Tisak / Printed by / Druck</i>	MKT Print d.d., Ljubljana
<i>Naklada / Print order / Auflage</i>	500
<i>© Copyright by</i>	Muzej Mimara, Galerija Božidar Jakac and authors, Zagreb 2008
	Izložba je ostvarena suradnjom između Galerije Božidar Jakac u Kostanjevici na Krki i Muzeja Mimara.
	The exhibition has been jointly produced by the Božidar Jakac Gallery in Kostanjevica na Krki and the Mimara Museum
	Die Ausstellung entstand durch die Zusammenarbeit zwischen der Galerie Božidar Jakac in Kostanjevica na Krki und dem Museum Mimara.
	Izložba je ostvarena financijskom podrškom Ministarstva kulture Republike Hrvatske i sponzora.
	The exhibition was produced with financial support from the Ministry of Culture of the Republic of Croatia and the sponsor.
	Die Ausstellung wurde vom Kulturministerium der Republik Kroatien und dem Sponsor finanziell unterstützt.
<i>Sponzor / Sponsor / Sponsor</i>	MKT Print d.d., Ljubljana

Izložba će biti održana u Künstlerhausu u Beču od 17. srpnja do 16. kolovoza 2009. godine.
The exhibition will be held in Vienna's Künstlerhaus from July 17 to August 16, 2009.
Die Ausstellung findet vom 17. Juli bis 16. August 2009 im Künstlerhaus in Wien statt.



CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 681083

ISBN 978-953-248-024-5

Sadržaj

TUGOMIR LUKŠIĆ Riječ dobrodošlice	8
BOJAN BOŽIČ U povodu izložbe <i>Pet slovenskih slikara</i> u Muzeju Mimara	11
PETER KREČIČ Uvod Pet slikara iz Slovenije	14
BERISLAV VALUŠEK Uvod	21
HARRY LEHMANN Stilski pluralizam i koncepcija	30
Katalog	56
Emerik Bernard	56
Herman Gvardjančič	70
Jožef Muhovič	84
Franc Novinc	98
Branko Suhy	112
Životopisi	126

Content

TUGOMIR LUKŠIĆ A Word of Welcome	8
BOJAN BOŽIČ On the Occasion of the Exhibition <i>Five Slovene Painters</i> in the Mimara Museum	11
PETER KREČIČ Introduction Five Painters from Slovenia	14
BERISLAV VALUŠEK Introduction	21
HARRY LEHMANN Conception and Stylistic Pluralism	30
Catalogue	56
Emerik Bernard	56
Herman Gvardjančič	70
Jožef Muhovič	84
Franc Novinc	98
Branko Suhy	112
Biographies	126

Inhalt

TUGOMIR LUKŠIĆ Grußwort	8
BOJAN BOŽIČ Geleitwort zur Ausstellung <i>Fünf Maler aus Slowenien</i> im Museum Mimara	11
PETER KREČIČ Einführung Fünf Maler aus Slowenien	14
BERISLAV VALUŠEK Einführung	21
HARRY LEHMANN Stilpluralismus und Konzeption	30
Katalog	56
Emerik Bernard	56
Herman Gvardjančič	70
Jožef Muhovič	84
Franc Novinc	98
Branko Suhy	112
Lebensläufen	126

Stilski pluralizam i koncepcija

5 stajališta slovenskog slikarstva

HARRY LEHMANN

30 Ovdje sabrani radovi prikazuju pet stajališta suvremenoga slovenskog slikarstva. Emerika Bernarda, Hermana Gvardjančiča, Jožefa Muhoviča, Franca Novinca i Branka Suhyja ne ujedinjuje samo činjenica što su zajedno predavali na *Akademiji likovnih umjetnosti i dizajna* u Ljubljani nego i to što ih se može svrstati u istu umjetničku generaciju. Možda ćete se na prvi pogled začuditi tome mišljenju, jer razlika u godinama među tim slikarima ipak je veća od sedamnaest godina – najmlađi je rođen 1954., a najstariji 1937. godine – ali generacije umjetnika stvaraju se na temelju zajedničkoga iskustvenog horizonta, a ne istog datuma rođenja. Za njih je karakteristična njihova socijalizacija u umjetnom jugoslavenskom savezu država s njegovim razmjerno velikim okvirima slobodnog odlučivanja u krutom kontekstu socijalističke kulturne politike. Za umjetnike je to značilo da su bili doduše dobro obaviješteni o zapadnim umjetničkim scenama, ali su od njih praktički bili odrezani. Upravo bi to moglo činiti posebnu konstelaciju u kojoj se moglo iznjedruti nešto poput zajedničke

Conception and Stylistic Pluralism

Five Viewpoints on Slovene Painting

HARRY LEHMANN

The works brought together here show five viewpoints on contemporary Slovene painting. Emerik Bernard, Herman Gvardjančič, Jožef Muhovič, Franc Novinc and Branko Suhy are not united only by the fact that they taught together at the *Academy of Fine Arts and Design* in Ljubljana, but also by their being classifiable into the same generation of artists. You might, at first glance, be surprised at such a claim, for the difference in ages in the people concerned is above seventeen years. The youngest was born in 1954 and the oldest in 1937, but generations of artists are created on the basis of a common horizon of experience, not by being in the same year. What is characteristic of them is their having been socialised in the artificial Yugoslav federation of states, with its relatively large framework for decision making within the rigid context of the socialist cultural policy. For the artists, this meant that they were, although well informed about western art scenes, practically cut off from them. This might have created the especial setting in which something like a common fundamental aesthetic

Stilpluralismus und Konzeption

5 Positionen slowenischer Malerei

HARRY LEHMANN

Die hier versammelten Arbeiten zeigen fünf Positionen der zeitgenössischen slowenischen Malerei. Emerik Bernard, Herman Gvardjančič, Jožef Muhovič, Franc Novinc und Branko Suhy vereint nicht nur, dass sie gemeinsam an der *Akademie der bildenden Kunst und Gestaltung* in Ljubljana lehren, sondern auch die Tatsache, dass man sie derselben Künstlergeneration zuordnen kann. Diese Aussage mag auf den ersten Blick verwundern, liegen doch mehr als siebzehn Jahre Altersunterschied zwischen den Malern, von denen der jüngste 1954 und der älteste 1937 geboren wurde, doch Künstlergenerationen bilden sich nicht anhand gleicher Geburtsdaten, sondern aufgrund eines gemeinsamen Erfahrungshorizontes aus. Prägend für sie war ihre Sozialisation im künstlichen Staatenverbund Jugoslawiens mit seinen relativ großen Freiräumen im rigiden Kontext sozialistischer Kulturpolitik. Für die Künstler bedeutete dies, dass sie über die westlichen Kunstszenen zwar gut informiert, aber praktisch von ihnen abgeschnitten waren. Genau dies dürfte die besondere Konstellation

temeljne estetike. U razgovoru s tim slikarima stalno susrećemo slične formulacije u kojima se naglašava autonomija, subjektivnost i neovisnost vlastitoga djela. Ta kolektivna predodžba o samom sebi dvojako je zanimljiva: prvo, može se protumačiti kao reakcija na ideološki jako deformiranu kulturu koja je prema umjetnosti bila razmjerno liberalna; drugo, oni su morali razviti svoj opus daleko od izdiferenciranoga umjetničkog sustava sa svojim umjetničkim tržištima, a time i neovisno o njemu. Ta dvostruka umjetnička sloboda mogla bi biti stvarna poveznica međusobno vrlo udaljenih stajališta tih slovenskih slikara koje bismo u normalnoj umjetničkoj djelatnosti mogli naći samo u odvojenim umjetničkim scenama bez međusobnog doticaja.

Umjetničkom kritičaru posebno je teško u toj konstelaciji jer se ne može, kao obično, osvrnuti na specifični obrazac recepcije i komunikacije zajedničke umjetničke scene ako želi govoriti o zajedničkom pristupu tim djelima. No, ironija priče je u tome da je takva radikalna autonomija djela bit navodno završene postmoderne, pa je ovdje zapravo posrijedi ogledna situacija prema kojoj i zapadna umjetnost evoluirala u globaliziranom umjetničkom sustavu. Kako umjetnička kritika može reagirati na taj razvoj? Mislim da se mora pozabaviti idejom konceptualne obrade svake razvijene umjetnosti. Za slikarstvo to znači da je i likovni koncept konstitutivan za estetsko iskustvo slika te da se slike uopće ne mogu opažati ili se mogu opažati još samo neprimjereno čisto estetski. Za umjetničku kritiku iz toga proistječe zadaća propitivanja i objašnjavanja temeljne filozofije svakog djela u razgovoru s umjetnikom te interpretacija djela s perspektive te pronađene vlastite logike. Sljedećih pet analiza djela slijede tu ideju generativne umjetničke kritike.

was engendered. In talks with these painters, we constantly find similar formulations, in which autonomy, subjectivity and the independence of their own works are highlighted. This collective idea about the self is doubly interesting: firstly, it could be interpreted as a reaction to a culture highly deformed by ideology, which was still fairly liberal with respect to the arts; secondly, they had to develop their oeuvres far from any differentiated art system with its own art markets, and were, hence, independent of any such. This double artistic freedom could be a real link between mutually very distant viewpoints of these Slovene painters, whom in a normal art activity we might be able to find only in distinct art scenes among which there are no points of contact.

It is particularly difficult for an art critic in this setting for it is impossible, to refer as an art critic usually does, to the specific pattern of reception and communication of a common art scene, if this critic wishes to speak of a common approach to these works. But the irony of the tale inheres in such radical autonomy of the work being the essence of the (allegedly concluded) post-Modern; and here there is actually a model situation according to which western art is evolving in a globalised art system. How can art critics react to this development? I think they have to deal with the idea of conceptual treatment of every developed art. For painting this means that the visual art concept is constitutive for the aesthetic experience of paintings and that paintings in general cannot be observed or can be observed only inappropriately in terms of pure aesthetics. From this comes, for art criticism, the task of testing out and explaining the basic philosophy of each work in a dialogue with the artist, and an interpretation of the work from the perspective of this inherent logic found. The following five analyses of the works are in line with the idea of generative art criticism.

tion ausgemacht haben, in der sich so etwas wie eine gemeinsame Hintergrundästhetik ausprägen konnte. Im Gespräch mit den Malern stößt man immer wieder auf ähnlich lautende Formulierungen, in denen die Autonomie, Subjektivität und Unabhängigkeit des eigenen Werkes betont wird. Dieses kollektive Selbstverständnis ist in doppelter Hinsicht interessant: Zum einen kann man es als Reaktion auf eine ideologisch stark deformierte Kultur lesen, die sich gegenüber den Künsten relativ liberal gab. Zum anderen haben sie ihr Werk abseits – und damit auch unabhängig – von einem ausdifferenzierten Kunstsystem mit seinen Kunstmärkten entfalten müssen. Diese doppelte künstlerische Freiheit dürfte das eigentlich Verbindende zwischen den weit auseinander liegenden Positionen dieser slowenischen Maler sein, die im normalen Kunstbetrieb nur in getrennten, kontaktlos nebeneinander existierenden Kunstszenen anzutreffen wären.

Für den Kunstkritiker ergibt sich aus dieser Konstellation eine besondere Schwierigkeit, denn er kann nicht wie gewohnt auf die spezifischen Rezeptions- und Kommunikationsmuster einer gemeinsamen Kunstszene zurückgreifen, wenn er solche Werke gemeinsam besprechen will. Die Ironie der Geschichte ist aber, dass eine solche radikale Werkautonomie die Quintessenz einer zu Ende gedachten Postmoderne ist, so dass man es hier eigentlich mit einer Modellsituation zu tun hat, auf die auch die westliche Kunst im globalisierten Kunstsystem hinevolviert. Wie kann die Kunstkritik auf diese Entwicklung reagieren? Ich denke, sie muss die Idee einer konzeptuellen Verfasstheit aller avancierten Kunst aufgreifen. Für die Malerei heißt dies, dass auch das Bildkonzept konstitutiv für die ästhetische Erfahrung der Bilder ist und sich Bilder entweder gar nicht oder nur noch inadäquat rein ästhetisch wahrnehmen lassen. Für die Kunstkritik erwächst daraus die Aufgabe, die Hintergrundphilosophie eines jeden Werkes im Gespräch mit dem Künstler zu erfragen und explizit zu machen, und aus der Perspektive dieser gefundenen Eigenlogik das Werk zu interpretieren. Die nun

1.
Emerik Bernard
U PROSTORNOM LEŽIŠTU
I, 2004.
akrilik, platno;
150 x 330 cm
sign. desno gore: E.
Bernard

1
Emerik Bernard
IN SPATIAL BEARING I,
2004
acrylic, canvas;
150 x 330 cm
signatuere top right: E.
Bernard

1.
Emerik Bernard
LAGERRAUM I, 2004
Acryl auf Leinwand;
150 x 330 cm
Signatur rechts oben: E.
Bernard



Emerik Bernard

Slikarstvo Emerika Bernarda smatra se u klasičnom modernom smislu refleksijom slikarskog medija. Iako se na njegovim slikama mogu naći potpuno figurativni elementi, oni ne određuju njihov sadržaj. Na trodijelnoj slici *U prostoru ležišta* (sl. 1) u srednjem dijelu doista se može raspoznati prostor omeđen stropom, zidovima i podom. S malo mašte u prednjem planu raspoznaje se komad plotu koji je, čini se, sklepan od nekoliko grana, a u središtu plava fragmentirana bačva. No, ta predmetnost ponovno se gubi na lijevoj i desnoj slici. Jedina figurativna veza koja se može uspostaviti na srednjoj slici jest dojam da bi tu mogla biti riječ o prostoru oko skladišta, o dijelu krajolika koji se nastavlja na njegov lijevi i desni vanjski zid. Na desnoj slici raspoznaje se slijed površina u žutoj, plavosivoj, plavoj i zelenoj boji, pri kojem se javlja asocijacija na polje, kamenje, livadu

Emerik Bernard

The painting of Emerik Bernard is considered in the classic modern sense a reflection of the painting medium. Although it is possible to find in his paintings completely figurative elements, they still do not determine the content. In the three-part picture *In Spatial Bearing* (Fig. 1), in the central part it really is possible to make out a space between ceiling, walls and floor. With a little stretch of the imagination, in the front a piece of fence can be made out, that, it would seem, is lashed up of a few boughs, while in the centre there is a blue fragmented barrel. But this object-ness is lost again in the right and left pictures. The only figurative connection that can be set up in the central picture is the impression that there might indeed be some space around the warehouse, part of a landscape that goes on from the left and right outer walls. In the right picture one can make out a sequence

folgenden fünf Werkanalysen folgen dieser Idee einer generativen Kunstkritik.

Emerik Bernard

Die Malerei von Emerik Bernard versteht sich im klassisch modernen Sinne als eine Reflexion des Mediums der Malerei. Obwohl sich durchaus figurative Elemente in seinen Bildern finden lassen, so bestimmen sie nicht ihren Gehalt. Auf dem dreiteiligen Bild *Lagerraum* (Abb. 1) kann man im Mittelteil tatsächlich einen Raum erkennen, der durch Decke, Wände und Fußboden begrenzt ist. Mit etwas Phantasie erkennt man im Vordergrund des mittleren Bildes ein Stück Zaun, das aus ein paar Ästen zusammengezimmert scheint, und im Zentrum ein blaues fragmentiertes Fass. Aber diese Gegenständlichkeit verliert sich auf der linken und rechten Tafel wieder. Der einzige figurative Zusammenhang, der sich zur mittleren Tafel herstellen lässt, ist der Eindruck, dass es sich hier jeweils um den Umraum des Lagerraums handeln könnte, um ein Stück Landschaft, das sich

i vodu, ali ta se fatamorgana u boji gubi na rubovima slika onako brzo kako se javlja pred očima. Samo veza s figurativnom središnjom slikom vraća tu nejasnu sliku krajolika u tu predodžbu; naprotiv, lijeva slika ostaje u apstrakciji, premda i tu nalazimo element slike koji potiče promatrača da pejzaž vidi u pejzažu u boji: riječ je o žučkastom trokutu u desnom donjem kutu, kojem odgovara sličan trokut na desnoj slici lijevo dolje. Ideja da bi i tu moglo biti riječi o žutom komadu polja prenosi se tako s desne na lijevu plohu – oznaka koja pokazuje da opredmećenje slikovnog prostora na toj plohi ne funkcionira.

Trodijelna slika kombinira tri različite razine apstrakcije. Na srednjoj plohi figurativni su elementi koliko god je moguće apstrahirani, a da im se potpuno ne oduzima predmetnost; na desnoj plohi samo veza s tim prostorom ležišta koji postaje vidljiv može pretvoriti apstraktne površine u boji u prirodni prostor; naprotiv, na lijevoj plohi ne uspijeva nijedan pokušaj vizualne konkretizacije.

Time se dobiva triptih s trostruko nijansiranim apstrakcijom, no «apstrakcija» nije središnja tema slike jer aktivira i druge aspekte. Tako je preko sve tri plohe prevučen raster od kvadratnih polja koji integrira triptih na taj formalni način u prošireni slikovni prostor. To nas odmah podsjeća na onu mrežu pomoćnih linija kojima neki slikari skiciraju svoje slike. Za svoj drvorez *Crtač žene koja leži* Albrecht Dürer je 1538. godine i sam jednom učinio taj postupak temom svoje slike na kojoj umjetnik gleda kroz mrežasti okvir na predmet koji će slikati kako bi bolje registrirao perspektivna skraćivanja. Kod Bernarda mreža pomoćnih linija nije, kako bi se očekivalo, premazana bojom i ne nestaje ispod sloja boje. Time sam raster biva predmetom slike. Na temelju različite obojenosti, svjetlosti, teksture i jačine vidi se da su linije slikane. One se unose kao linije u boji u sliku i time se oslobađaju svoje funkcije kao puko pomoćno sredstvo. Kao deformirane linije rastera one čine i dalje motrište s kojega se gleda na pejzaže u boji smještene ispod njega. Tako prostorno najniža točka srednje plohe nije

of areas in yellow, blue-grey, blue and green, giving rise to associations of fields, stones, meadows and water, but this mirage in pigment is lost at the edges of the pictures just as fast as it comes into the field of vision.

Only the connection with the figurative central image sends this unclear picture of the landscape back to this idea; by contrast, the left hand picture remains in abstraction, although here too we can find elements of the image that encourage the observer to see landscape in the landscape in colour: this is a yellowish triangle in the right hand bottom corner, the response to which is a similar triangle in the right hand painting bottom left. The idea that this might be to do with a yellow piece of field is transferred across from the right to the left panel – a mark showing that the objectification of the painted area on this panel does not work.

The three-part picture combines three different levels of abstraction. On the central part the figurative elements are to the maximum possible abstracted, without being completely deprived of their objectiveness; on the right hand side part only the connection with the spatial bearing that becomes visible can turn the abstract surfaces in colour into a natural space; by contrast, on the left part, not a single attempt at visual concretisation succeeds.

This produces a triptych with a triply shaded abstraction – but abstraction is not the central topic of the picture, for other aspects too are brought into play. Thus a grid of square fields is extended over all three parts which in this way integrates the triptych through these formal resources into an extended painted space. For his woodcut *Draughtsman of Reclining Woman* in 1538 Albrecht Dürer once made this procedure the topic of a picture in which the artist is looking through a reticular frame at the object he is to draw in order the better to register the perspectival foreshortenings. In the case of Bernard the net of auxiliary lines is not, as one might expect, coated over with paint thus disappearing below the paint film. This turns the grid itself into the subject of the picture. On the basis of the different colouring, light, texture and

an seine linke und rechte Außenwand anschließt. Man kann auf dem rechten Bild eine Abfolge einer gelben, blaugrauen, blauen und grünen Farbfläche erkennen, bei der sich die Assoziation von Feld, Gestein, Wiese und Wasser einstellt, aber diese Farbfatamorgana verliert sich an den Bildrändern genauso schnell, wie sie vor dem Auge erscheint. Allein der Bezug zur figurativen Zentraltafel holt dieses vage Landschaftsbild ein ums andere Mal in die Vorstellung zurück; die linke Bildtafel hingegen verbleibt in der Abstraktion, obwohl es auch hier ein Bildelement gibt, das den Betrachter dazu anhält, eine Landschaft in die Farblandschaft hineinzusehen: Es handelt sich um das gelbliche Dreieck in der rechten unteren Bildecke, mit dem ein ähnliches Dreieck auf der rechten Bildtafel links unten korrespondiert. Die Idee, dass es sich auch hier um ein gelbes Stück Feld handeln könnte, wird so von der rechten auf die linke Tafel übertragen – eine Markierung die zeigt, dass die Vergegenständlichung des Bildraumes an dieser Tafel nicht funktioniert.

Das dreiteilige Bild kombiniert drei verschiedene Ebenen der Abstraktion. In der Mitteltafel werden die figurativen Elemente soweit wie möglich abstrahiert, ohne ihnen vollends ihre Gegenständlichkeit zu nehmen; auf der rechten Tafel vermag allein der Bezug zu diesem sichtbar werdenden Lagerraum die abstrakten Farbflächen in einen Naturraum zu verwandeln; auf der linken Tafel hingegen misslingt jeder Versuch der visuellen Konkretion.

Was man zu sehen bekommt, ist ein Triptychon mit dreifach abgestufter Abstraktion, doch „Abstraktion“ ist nicht das zentrale Thema des Bildes, da es noch andere Gesichtspunkte ins Spiel bringt. So überzieht ein Raster aus quadratischen Feldern alle drei Bildtafeln und integriert es in dieser formalen Weise zu einem durchgängigen Bilderraum. Man wird sofort an jenes Netz von Hilfslinien erinnert, mit denen manche Maler ihre Bilder vorzeichnen. In seinem Holzschnitt *Zeichner eines liegenden Weibes* hat Albrecht Dürer 1538 ein solches Verfahren selbst einmal zum

samo središte plave bačve, jer raster konstruirao i usporediva središta na obje bočne plohe. Na lijevoj plohi skupljaju se žute linije mreže u središtu slike i čini se da nestaju u dubini; na desnoj plohi linije se sužavaju poput paučine prema sredini, pa se stječe dojam da se iz ptičje perspektive gleda duboko dolje u dolinu krajolika.

Trodijelna slika, prema tome, ne posjeduje samo tri stupnja apstrakcije nego pokazuje i tri različita načina stvaranja dubine slike rasterom: to su udaljenost stvarnih predmeta u stvarnom prostoru, dojam dubine pejzaža u boji koji se opaža kao prirodni pejzaž i uprošćenje površine u boji koja ostaje apstraktna pukom deformacijom mreže linija. No, time se još nije iscrpila neobična kompleksnost kojom se odlikuje Bernardovo slikarstvo. Tako se na bočnim plohamo ne zapaža samo jedan nego i dva različita rastera. U pozadini je kvadratni uzorak, a u prvom su planu deformirane mreže linija koje se naoko odvajaju od pravilnih mreža. Na lijevoj plohi vidi se poderana mreža, poderotina koja prolazi kroz prostor slike kao znak nemogućnosti da se vanjski prostor šupe na ovoj strani interpretira kao prirodni prostor. Poderotina u rasteru označava rascjep između predmetne i apstraktne slike. A odvojene mreže, koje svojom deformacijom također oblikuju slikovni prostor, graniče s gredama u boji koje su smještene preko obje plohe s određenom brutalnošću. Taj se dojam stječe jakim kontrastom s linijama gusto pletene mreže; u odnosu na njih one djeluju poput grubog zahvata u geometrijski red. No, što znači ta intervencija? Upada u oči određena simetrija tih uzoraka greda na desnoj i lijevoj plohi, koje su - obje - usmjerene prema unutra. Iz toga slijedi da promatrač u svojoj predodžbi pokušava ponovno sastaviti obje navodne «polovice». Mogli bismo pomisliti da vidimo fragment golemih ljestava slomljenih gazišta, ali u istom trenutku kada pokušavamo snimiti tu predodžbu, ona se ponovno raspada na crvene, plave, žute i crne grede.

Prema tome, triptih Emerika Bernarda raspravlja o ukupno tri formalna tematska kompleksa u slikarstvu. Prvo, riječ je

strength it can be seen that the lines are painted. They are introduced as colour lines into the painting and thus are freed of their function as mere auxiliary resource. As deformed grid lines they still make up the viewpoint from which one looks at the landscapes in colour located below it. Thus the lowest point in space in the central part is not only the centre of the blue barrel, for the grid constructs comparable centres on both side parts. On the left part the yellow lines of the network are gathered in the centre of the painting and it seems that they vanish in the depths; on the right part the lines narrow down towards the centre like a spider's web, and the impression is achieved that one is looking from the bird's eye view down into the valley of the landscape.

The three-part picture, accordingly, possesses not only three degrees of abstraction, but shows three different ways of creating picture depth via a raster: the distance of real projects in real space, the impression of depth of landscape in colour that is seen as natural landscape and spatialisation of surface in colour that remains abstract by mere deformation of the network of lines. But this does not exhaust the uncommon complexity that characterises Bernard's painting. Thus on the side parts not just one but two different grids are seen. In the background is a square pattern, and in the foreground there are deformed grids of lines that speciously deviate from regular networks. On the left part a torn net can be seen, a tear that moves through the space of the picture as sign of the impossibility of interpreting the external space of the shed on this side as a natural space. The rip in the grid means a cleft between the painting of objects and the abstract painting. The separate grids, that also form the painted space with their deformation, border with the plots in colour that are located over both parts with a certain brutality. This impression is acquired by the strong contrast with the lines of the densely woven net; as against them, they seem like a rough incursion into geometrical order. But what does such an intervention mean? What is striking is a certain symmetry of these samples

Gegenstand eines Bildes gemacht, bei dem man durch einen Netzrahmen hindurch auf den zu malenden Gegenstand blickt, um dessen perspektivische Verkürzungen besser erfassen zu können. Bei Bernard wird das Hilfsliniennetz nicht wie zu erwarten übermalt und verschwindet nicht unter der Farbschicht. Damit wird das Raster selbst zum Bildgegenstand. Man sieht es den Linien aufgrund ihrer differierenden Farbigekeit, Helligkeit, Textur und Stärke an, dass sie gemalt sind. Sie schreiben sich als Farblinien dem Gemälde ein und entledigen sich damit ihrer Funktion, ein bloßes Hilfsmittel zu sein. Als deformierte Linien eines Raster konstruieren sie aber weiterhin den Blickpunkt, von dem man auf die darunter liegenden Farblandschaften schaut. Auf diese Weise besitzt nicht nur die Mitteltafel im Zentrum des blauen Fasses einen räumlichen Tiefpunkt, sondern vergleichbare Zentren werden auch in den beiden Seitentafeln durch das Raster konstruiert. Auf der linken Tafel ziehen sich die gelben Netzlinien in der Bildmitte zusammen und scheinen in der Tiefe zu verschwinden; auf der rechten Tafel verengen sich die Linien spinnennetzförmig zur Mitte hin, so dass der Eindruck entsteht, als ob man hier aus einer Vogelperspektive in das tief gelegene Tal einer Landschaft schaut.

Das dreiteilige Bild besitzt also nicht nur drei Stufen der Abstraktion, sondern zeigt auch drei verschiedene Arten, mit Hilfe eines Rasters eine Bildtiefe zu erzeugen: Es gibt die Distanz realer Gegenstände in einem realen Raum, die Tiefenwirkung einer Farblandschaft, die sich als Naturlandschaft wahrnehmen lässt, und die Verräumlichung einer abstrakt bleibenden Farbfläche durch die bloße Deformation des Liniengitters. Doch selbst damit hat sich die ungewöhnliche Komplexität, die Bernards Malerei auszeichnet, noch nicht erschöpft. So ist auf den Seitentafeln nicht nur ein, sondern es sind zwei verschiedene Raster zu sehen. Es gibt das quadratische Muster im Hintergrund und die deformierten Liniennetze im Vordergrund, die sich von den regulären Netzen abzulösen scheinen. Auf der linken Tafel sieht man

2.
Emerik Bernard
ISTARSKI PALIMPSEST II,
1986
akrilik, platno, montaža;
219 x 310 cm

2
Emerik Bernard
THE ISTRIAN PALIMPSEST
II, 1986
acrylic, canvas, mounting;
219 x 310 cm

2.
Emerik Bernard
ISTRISCHES PALIMPSEST
II, 1986.
Acryl auf Leinwand, Mon-
tage; 219 x 310 cm



o raznim stupnjevima apstrakcije – tj. o činjenici da se predmeti i pejzaži na slici opažaju jasno, nejasno ili se uopće više ne mogu raspoznati; drugo, pretpostavljaju se mogućnosti da mreža može stvoriti slikovni prostor; treće, zakoni samog vizualnog oblikovanja predstavljeni su na jednoj te istoj slici. Ako je bilo donekle teško sastaviti plavu bačvu iz njezina tri fragmenta, grede u boji na vanjskim plohamu opiru se naoko svakoj predmetnoj interpretaciji. No, u ukupnom kontekstu slike nalazimo čvrstu interpretaciju. Grubi potezi kistom označavaju točku razdvajanja apstrakcije od figuracije. Okomite i vodoravne grede u boji nisu još pronašle svoju lokalnu boju i kao da se upravo spremaju formirati bočne zidove, pod i granice stropova. Čovjek postaje svjedokom postupnog stvrdnjavanja mase boje u slikarski oblik, i slika hvata trenutak u kojem se grede u boji na bočnim plohamu pretvaraju u grede prostora ležišta.

Kako je spomenuto, slikarstvo Emerika Bernarda smatra se ispitivanjem slikarskog medija. Unatoč tom krajnje formalnom konceptu, na tim se slikama artikulira i

of beams on the right and left parts, which are both them directed inwards. From this it follows that the observer in his impression is attempting to put together again both of the alleged “halves”. We might think that we are seeing a fragment of vast ladders with broken rungs, but the moment we endeavour to take this impression, it once again falls apart into red, blue, yellow and black beams.

The triptych of Emerik Bernard, then, discusses a total of three formal subject complexes in painting. First, we are concerned with different levels of abstraction, i.e. with the fact that the objects and landscapes in the painting can be discerned clearly, unclearly or not at all; secondly, possibilities for a network to create the painted space are assumed; thirdly, the laws of visual formal treatment are presented in one and the same painting. If it was to an extent difficult to compose the blue barrel out of its three fragments, the beams in blue on the outer parts apparently resist any kind of interpretation as object. But in the total context of the painting we can find

ein abgerissenes Netz, einen Riss, der durch den Bildraum geht und für die Unmöglichkeit steht, den Außenraum des Schuppens auf dieser Seite als einen Naturraum zu interpretieren. Der Riss im Raster markiert den Riss zwischen gegenständlichem und abstraktem Bild. Jene abgelösten Netze wiederum, die mit ihrer Deformation auch den Bildraum formieren, grenzen an Farbbalken, welche sich mit einer gewissen Brutalität über diese beiden Bildtafeln legen. Der Eindruck wird durch den harten Kontrast zu den feinmaschigen Gitternetzlinien erzeugt; in Relation zu diesen wirken sie wie ein grober Eingriff in die geometrische Ordnung. Doch was bedeutet diese Intervention? Auffällig ist eine gewisse Symmetrie zwischen den Balkenmustern auf der rechten und der linken Tafel, die beide nach innen gerichtet sind. Die Folge hiervon ist, dass der Betrachter probeweise die beiden vermeintlichen „Hälfte“ in seiner Vorstellung wieder zusammenzufügen versucht. Man könnte meinen, das Bruchstück einer riesigen Leiter mit zerschlagenen Sprossen zu sehen, das aber im selben Augenblick,

specifičan odnos prema svijetu, stav prema svijetu koji ne ostaje ravnodušan. Bernard je do početka devedesetih godina razvio eksplicitno postmoderno razumijevanje slike, pri čemu su nastajanje razlika, prikaz pluralnosti koja se ne može smanjiti i proširivanje granica slike bili središnje strukturno načelo. Moglo bi se također reći da je Bernard kreirao slike koje same sebe dekonstruiraju.

Dekonstrukcija kao heuristička ideja vodilja postmoderne počinje mijenjati smisao svojega smjera na ovdje sabranim slikama. Sada kao i prije, sve su razlike jasno predočene u slici *U prostoru ležišta*, ali sadržaj slika više ne određuju raspadanje jedinstva slike, fragmentiranje cjeline ili simulacija realnosti. Sada je interes prije na genezi jedinstva u dekonstruiranom, tj. radikalno različito postavljenom slikovnom prostoru u kojem nisu čvrsto definirane razlike ni između konkretnog predmeta i apstraktne površine, ni između površine i prostora, ni između linije i oblika. To je to načelo invertirane dekonstrukcije kojima Bernardove slike artikuliraju reflektivno moderni odnos prema svijetu koji postmoderna kao kulturno obvezni pogled na svijet preispituje u slikarskom mediju i dovodi u pitanje.

a sound interpretation. The rough brushstrokes mark the point at which abstraction parts from figuration. The vertical and horizontal beams of colour have not yet found their local colour and it is as if were actually preparing to create the side walls, the floor and the borders of the ceilings. We become a witness of the gradual coagulation of the mass of colour into painterly form, and the painting seizes the moment in which the colour beams on the side parts are turned into the beams of the spatial bearing.

As mentioned, the painting of Emerik Bernard is considered a testing-out of the painterly medium. In spite of this extremely formal concept, a very particular attitude to the world is articulated, a view to the world that is not at all indifferent. By the beginning of the nineties Bernard had developed an explicitly post-Modern understanding of the painting, in which the coming into being of differences, the depiction of pluralism that cannot be reduced and the expansion of the borders of the painting were the central structural principle. It might also be said that Bernard had created a painting that deconstructed itself.

Deconstruction as the heuristic guideline of post-Modernism starts to change the sense of its direction on the pictures collected here. Now, as before, all the differences are clearly depicted in the painting *In Spatial Bearing*, but the content of the pictures is not determined by the collapse of picture unity, the fragment of the whole or the simulation of reality. Now the interest is rather on the genesis of unity in the deconstructed, i.e. a radically differently disposed painting space in which there are no tightly defined differences between either the concrete object and the abstract surface or between the surface and the space, or the line and the shape. This is the principle of inverted deconstruction in which Bernard's paintings articulate a reflexively modern attitude to the world that the post-Modern, as a culturally binding view of the world, tests out in the painting medium and calls into question.

wo man diese Imagination festzuhalten versucht, wieder in rote, blaue, gelbe und schwarze Farbbalken zerfällt.

Emerik Bernards Triptychon verhandelt also insgesamt drei formale Themenkomplexe der Malerei. Es geht zum einen um verschiedene Grade der Abstraktion – d.h. dass sich Gegenstände und Landschaften deutlich, vage oder gar nicht mehr im Bild wahrnehmen lassen –; zweitens werden die Möglichkeiten durchgespielt, wie ein Netzwerk einen Bildraum erschaffen kann; und drittens sind es die Gesetze der visuellen Gestaltbildung selbst, die in ein und demselben Bild vorgeführt werden. Hatte man auf der mittleren Tafel schon einige Mühe, das blaue Fass aus seinen drei Fragmenten zusammensetzen, so scheinen sich die Farbbalken auf den Außentafeln jeder gegenständlichen Interpretation zu widersetzen. Im Gesamtkontext des Bildes aber findet sich eine stabile Interpretation. Die groben Pinselstriche markieren einen Bifurkationspunkt zwischen Abstraktion und Figuration. Die vertikalen und horizontalen Farbbalken haben noch nicht ihre Lokalfarbe gefunden und scheinen gerade im Begriff zu stehen, sich zu Seitenwänden, Fußboden und Deckenbegrenzungen zu ordnen. Man wird Zeuge der allmählichen Verfestigung der Farbmasse zur malerischen Gestalt, das Bild fängt den Augenblick ein, wo sich die Farbbalken auf den Seitentafeln in die Balken des Lagerraumes verwandeln.

Wie gesagt, die Malerei von Emerik Bernard versteht sich als Untersuchung des Mediums der Malerei. Trotz dieses extrem formalen Konzepts artikuliert sich in diesen Bildern auch ein spezifischer Weltbezug, eine Haltung zur Welt, die nicht indifferent bleibt. Bernard hatte bis Anfang der neunziger Jahre ein explizit postmodernes Bildverständnis entfaltet, bei dem das Aufbrechen von Differenzen, die Darstellung einer nicht reduzierbaren Pluralität und die Entgrenzung des Bildes das zentrale Strukturprinzip waren. Man könnte auch sagen, Bernard entwarf Bilder, die sich selbst dekonstruieren. Die Dekonstruktion als heuristische Leitidee der Postmoderne

beginnt in den hier versammelten Gemälden ihren Richtungssinn zu ändern. Nach wie vor sind es Differenzen aller Art, die in dem *Lagerraum* sichtbar gemacht werden; aber es ist nicht mehr das Auflösen der Bildeinheit, die Fragmentierung des Ganzen, die Simulation von Realität, die den Gehalt der Bilder bestimmt. Das Interesse liegt jetzt eher auf der Genese von Einheit in einem dekonstruierten, d.h. radikal different gesetzten Bildraum, in dem weder der Unterschied zwischen konkretem Gegenstand und abstrakter Fläche noch zwischen Fläche und Raum noch zwischen Linie und Gestalt fest definiert ist. Es ist dieses Prinzip der invertierten Dekonstruktion, mit dem Bernard's Bilder ein reflexiv modernes Weltverhältnis artikulieren, das die Postmoderne als kulturell verbindliche Welt-sicht im Medium der Malerei hinterfragt und in Frage stellt.

Herman Gvardjančič

Slike Hermana Gvardjančiča u najširem su smislu pejzaži, što se na njima ne može uvijek vidjeti na prvi pogled zbog jakog stupnja apstrakcije i umjetnog kolorita. Jedina, ali i bitna konstanta na tim slikama jest horizont, koliko god bio slab, ali ipak oblikovan, koji te slike označava kao pejzaže. Brežuljci i brda, oranice i drveće ili, kao na slici *Monoloji* (sl. 3), vodene površine, niz plastova sijena i dva crna sunca izranjaju sporadično i poput sjene iz masa boje. Ako je Bernardov koncept prvotno bio formalno ispitivanje slikarstva, u kojem se tek u retrospektivnoj interpretaciji javlja izraziti odnos prema svijetu, onda Gvardjančičevo slikarstvo ima obrnutu težinu: ono je od samog početka preoblikovano posve određenom percepcijom svijeta. Ta vjerojatnije sadržajno usmjerena koncepcija može se lako primijeniti na taj pojam jer pripada tradiciji povijesti filozofije. Gvardjančiča ne zanima ni kulturna, ni društvena niti politička dimenzija života, nego ono na čemu se on temelji. Prema tome, on svoje pejzaže

Herman Gvardjančič

In the broadest sense of the word the paintings of Herman Gvardjančič are landscapes, which cannot however always be seen at first glance because of the high degree of abstraction and the artificial colour. The only, but then, the essential, constant in the pictures is the horizon, however slight it might be, but still formed and there, which marks these paintings as landscapes. Hillocks and hills, ploughland and trees, or, as in the painting *Monologues* (Fig. 3), aquatic surfaces, a string of haystacks and two black suns emerge sporadically like shadows from the mass of pigments. But Bernard's concept was initially a formal testing out of painting, in which only in retrospective interpretation did a marked attitude towards the world appear, then Gvardjančič's painting has an inverse focus: it was from the very beginning reshaped by a totally determined perception of the world. This more likely content-oriented conception can be easily applied to this concept because it belongs to the tradition of the history of philosophy. Gvardjančič is not inter-

Herman Gvardjančič

Die Gemälde von Herman Gvardjančič sind im weitesten Sinne Landschaftsbilder, was man ihnen aufgrund ihres starken Abstraktionsgrades und ihrer künstlichen Farbgebung nicht immer auf den ersten Blick ansehen kann. Die einzige, letztendlich aber ausschlaggebende Konstante in diesen Bildern ist ein wie schwach auch immer ausgebildeter Horizont, der sie als Landschaften markiert. Hügel und Berge, Äcker und Bäume oder wie auf dem Bild *Monologe* (Abb. 3) ein Gewässer, eine Reihe von Heuschobern und zwei schwarze Sonnen tauchen sporadisch und schemenhaft aus den Farbmassen auf. War das Konzept von Bernard primär eine formale Untersuchung der Malerei, bei der sich erst in einer zurückblickenden Interpretation ein distinkter Weltbezug einstellt, so besitzt die Malerei von Gvardjančič eine umgekehrte Gewichtung: Sie ist von vornherein durch eine ganz bestimmte Weltwahrnehmungsweise präformiert. Diese eher inhaltlich ausgerichtete Konzeption lässt sich schnell

3.
Herman Gvardjančič
MONOLOZI, 2004-2005
akrilik, platno;
147 x 230 cm
dat. i sign. sredina gore: H.
G. 04-05

3
Herman Gvardjančič
MONOLOGUES, 2004-2005
acrylic, canvas;
147 x 230 cm
date and signature top
centre: H. G. 04-05

3.
Herman Gvardjančič
MONOLOGUE, 2004-2005
Acryl auf Leinwand;
147 x 230 cm
Datum und Signatur oben
in der Mitte: H. G. 04-05



38 smatra «unutarnjim pejzažima» koji pokušavaju u slikarstvu uspostaviti «neposredni dodir s univerzumom». Zahtjev tih mutnih, izbljedjelih i većim dijelom mračnih slika jest predočiti strukture života.

Taj metafizički koncept slikarstva doista nije daleko od očekivanja koja se u današnje vrijeme povezuju sa «suvremenom» umjetnošću. No, ne obezvrjeđuje li koncept unaprijed slikovni jezik samo zato što intelektualno nije komunikativan? Koncepti načelno mogu dezavuirati djelo, prije svega ako su previše obogaćeni moralom i ideologijom. No, na to pitanje – primjerice, s pejorativnim upozorenjem na metafiziku – ne može se odgovoriti apstraktno nego samo konkretno. Sadržaj umjetnosti nije u svojem konceptu jasno razrađen, nego se može razviti samo unutar svojeg konceptijskog okvira; i umjetnost može održati ideje na životu ili ih ponovno oživiti, pa i onda kada u kulturi nisu vrijedne rasprave.

Prema tome, što se vidi na *Krajoliku*, 2003. (sl. 4) ako djelo očitamo kao metafizičku sliku? Najprije se razabiru dva figurativna elementa: crno sunce iz kojega

ested by the cultural or social or political dimension of life, rather by what it is based on. Accordingly, he sees his landscapes as “inner landscapes”, which attempt to establish in painting “an immediate contact with the universe”. The demand of these fuzzy, faded and mostly gloomy paintings is to show the structure of life.

This metaphysical concept of painting really is not very distant from the expectations that are in today’s time linked with “contemporary” art. But does not the concept devalue a priori the painting language simply because it does not communicate intellectually? Concepts in principle can devalue a work, above all if they are overlaid with morality and ideology. It is impossible to answer this question – with a pejorative reference to metaphysics for example – abstractly, but only concretely. The content of the art is not clearly worked out in the concept, but can develop only within the framework of its conception; art can keep ideas alive, or can revivify them even when in culture they are not worth the discussion.

auf den Begriff bringen, da sie zum Traditionsbestand der Philosophiegeschichte gehört. Gvardjančič interessiert sich weder für die kulturelle noch für die gesellschaftliche oder politische Dimension des Daseins, sondern für das, was diesem zu Grunde liegt. Entsprechend versteht er seine Landschaftsbilder als „innere Landschaften“, die versuchen, in der Malerei einen „unmittelbaren Kontakt zum Universum“ herzustellen. Der Anspruch jener unscharfen, verwaschenen und zumeist düsteren Gemälde ist es, Daseinsstrukturen sichtbar werden zu lassen.

Dieses metaphysische Konzept von Malerei könnte nicht weiter entfernt von den Erwartungen sein, die man heutzutage mit „zeitgenössischer“ Kunst verbindet. Doch entwertet ein Konzept vorab eine Bildsprache, nur weil es intellektuell nicht mehr anschlussfähig ist? Im Prinzip können Konzepte ein Werk desavouieren, vor allem, wenn sie zu stark mit Moral und Ideologie angereichert sind. Doch diese Frage lässt sich nicht abstrakt – wie etwa mit einem pejorativen Verweis auf Metaphysik – be-

4.
Herman Gvardjančič
KRAJOLIK, 2003.
akrilik, platno;
167 x 142 cm
dat. i sign. na poledini

4
Herman Gvardjančič
LANDSCAPE, 2003
acrylic, canvas;
167 x 142 cm
date and signature on the
back

4.
Herman Gvardjančič
LANDSCHAFT, 2003
Acryl auf Leinwand;
167 x 142 cm
Datum und Signatur auf
der Rückseite



s nekoliko poteza kistom izlaze narančasto-crvene zrake te crnoljubičasta jela. Između sunca i stabla provlači se preko slike većim dijelom premazana, smeđa pruga – komad zemlje koji naznačuje vodoravna linija. Iako slika gotovo i nema prostornu dubinu, ipak je raščlanjena na prednji plan, sredinu i pozadinu i pritom taj prapejzaž od «stabla-zemlje-sunca» dolazi u sredinu. Pozadina se sastoji od tri sloja boje koji se prekrivaju: najdonji sloj je u plavoj boji i poput oblačnog neba svijetli iz kutova slike. Preko njega je žuti ili bijeli premaz koji bi nijansom boje i gestom mogao podsjećati na suncem istočkan pejzaž. Naposljetku je ta prirodna svjetlosna kulisa još jedanput premazana slojem vodenasto smeđe boje, pa se zbog toga cijela slika doima prljavom.

Dok pozadina još asocijativno upućuje na prirodni pejzaž, prednji plan gotovo se ne može protumačiti figurativno. Ovdje je slika prevučena dvjema apstraktnim prugama u boji koje se više ne mogu neposredno predočiti kao prirodne pojave. Ono što se najprije vidi jest odljev apstraktnih masa boje u figurativnu sliku. Najkasnije u

Accordingly, what is to be seen in *Landscape, 2003* (Fig. 4), if we respond to it as a metaphysical painting? First of all two figurative elements can be picked out: a black sun from which a few brush strokes have imparted orange red rays and a black-violet fir. Between the sun and the tree creeps a brown stripe, over the painting that is mainly painted over, a strip of earth indicated by a horizontal line. Although the picture has almost no spatial depth, it is nevertheless articulated into foreground, midground and background and the ur-landscape of “tree-earth-sun” appears in the middle. The background consists of three layers colour that cover each other: the lowermost layer is in blue and lights like a cloudy sky from the edges of the painting. Over it is a white or yellow coat that with the shade and the gesture will perhaps recall a sun dappled landscape. Finally that natural luminous background is once again painted over with a layer of watery brown, and for this reason the whole of the picture seems dirty.

While the background still associatively refers to a natural landscape, the fore-

antworten, sondern sie beantwortet sich nur konkret. Der Gehalt von Kunst geht in ihrem Konzept nicht auf, sondern er lässt sich nur innerhalb ihres konzeptionellen Rahmens entfalten; und die Kunst kann Ideen am Leben erhalten oder wieder beleben, selbst wenn sie in einer Kultur ohne nennenswerten Diskurswert sind.

Was also sieht man in der *Landschaft, 2003* (Abb. 4), wenn man sie als ein metaphysisches Bild liest? Zunächst einmal lassen sich zwei figurative Elemente ausmachen: eine schwarze Sonne, aus der mit wenigen Pinselstrichen orangerote Strahlen hervortreten, und ein schwarzvioletter Tannenbaum. Zwischen Sonne und Baum zieht sich ein zum großen Teil übermalter, brauner Streifen quer durchs Bild – ein Stück Erde, das eine Horizontlinie andeutet. Das Bild weist zwar kaum räumliche Tiefe auf, dennoch ist es in einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund gegliedert, wobei jene Urlandschaft aus „Baum-Erde-Sonne“ in den Mittelgrund fällt. Der Hintergrund besteht aus drei Farbschichten, die sich überlagern: Die unterste Schicht bildet ein Blau, das wie

tom trenutku biva jasno da taj pejzaž nije slika prirode, nego da tu priroda služi kao sredstvo izražavanja. Shvatimo li ozbiljno Gvardjančičev koncept metafizičkog slikarstva, bili bismo nedosljedni kad se na ovom mjestu ne bismo pitali dalje i tražili smisao «onkraj fizike», dakle s one strane triju vidljivih stvari – «zemlje», «stabla» i «sunca». Ta nam okvirna obrada kaže kako je na toj slici riječ o unutarnjem pejzažu u kojem izražaj zadobiva temeljna konstelacija ljudske egzistencije. Po spontanom eruptivnom načinu slikanja, vidljivim tragovima kista i slijevanju vodenaste boje vidi se da je tu riječ o nekakvom snimku određenog trenutka. Narančastocrvena pruga lijevo je, čini se, svjetlosna pruga u kojoj se zgušnjavaju zrake sunca. Naprotiv, široka površina boje, koja s tamnocrvene prelazi u ljubičastu i preplavljuje središte slike, budi dojam kao da se u pejzaž ulijeva prostrana sjena. Asocijacija nije potpuno nemotivirana jer ju je izazvala ona jela koja i sama svjetluca na protusvjetlu u ljubičastim sjenovitim tonovima. To nas podsjeća na biblijski simbol razlikovanja svjetla od tame prvog dana stvaranja svijeta. Napokon, Gvardjančičeve slike valja ipak protumačiti prije kao kognitivnu šifru nego kao ilustraciju religijskog mita. Umjetna pomrčina Sunca zahvatila je svoj «pejzaž» i pritom nastaje fatamorgana. Svjetlo i sjena miješaju se u sredini slike u magičnu crvenu boju – moglo bi se razmišljati nije li to «boja života».

ground can hardly be interpreted figuratively at all. Here the painting has drawn across it two abstract stripes in a colour that can hardly at all be immediately presented as natural phenomena. What is seen first of all is the drain of abstract masses of colour into a figurative painting. At the latest in this moment it is clear that this landscape is not a picture of nature, rather the nature serves as an expressive resource. If we take Gvardjančič's concept of metaphysical painting seriously, we will be inconsistent if we do not at this place ask further and seek the point of the "beyond the physical", beyond, that is one the other side of the three visible things – the "earth", "tree" and "sun". This rough treatment tells us that in the picture we have to do with an internal landscape in which the fundamental constellation of human existence acquires expression. From the spontaneous eruptive manner of painting, the visible brush strokes and the trickling of the watery colours it can be seen that this is a kind of shot of a given moment. The orange-red strip at the left is, it would seem, a strip of light in which the rays of the sun are being condensed. By contrast, the broad surface of colour that shades from dark red to violet and floods the centre of the painting awakens an impression that a broad shadow is flowing into the landscape. The association is not completely unmotivated for it is excited by that fir that itself glimmers in the contre-jour in the violet shady tones. This recalls the biblical symbol in which the light was divided from the dark on the first day of creation. Finally, Gvardjančič's paintings should after all be interpreted rather as a cognitive code than as an illustration of religious myth. The artificial eclipse of the sun has taken hold of its "landscape" and the mirage is created at the same time. Light and shade are mingled in the centre of the picture in the magical red – it might be considered whether this is perhaps the "colour of life".

ein verhangener Himmel aus den Winkeln des Bildes hervorleuchtet. Darüber legt sich eine gelbe oder weiße Übermalung, die in Farbton und Gestus an eine sonnenfleckige Landschaft erinnern könnte. Schließlich wird diese natürliche Lichtkulisse noch einmal von einer wässrig braunen Farbschicht überzogen, die das gesamte Bild schmutzig wirken lässt.

Während der Hintergrund immer noch assoziative Verweise auf eine natürliche Landschaft enthält, lässt sich der Vordergrund kaum noch figurativ deuten. Hier wird das Bild von zwei abstrakten Farbstreifen überzogen, die sich nicht mehr direkt als Naturphänomene vorstellen lassen. Was zunächst einmal sichtbar wird, ist ein Ausfluss abstrakter Farbmassen in das figurative Bild. Spätestens an diesem Punkt wird klar, dass diese Landschaft kein Abbild der Natur ist, sondern die Natur hier als Ausdrucksmittel benutzt wird. Nimmt man Gvardjančič's Konzept der metaphysischen Malerei ernst, dann wäre es inkonsequent, an dieser Stelle nicht weiterzufragen und nach Sinnbezügen zu suchen, die sich „jenseits der Physik“, also jenseits der drei sichtbaren Dinge „Erde“, „Baum“ und „Sonne“ abspielen. Die vorgegebene Rahmenhandlung ist, dass es sich bei diesem Bild um eine innere Landschaft handelt, in der eine Grundkonstellation des menschlichen Daseins zum Vorschein kommt. Dass es sich hier um eine Art Momentaufnahme handelt, zeigt sich in der spontanen eruptiven Malweise, an den sichtbaren Pinselspuren und an der wässrigen herablaufenden Farbe. Der orangerote Farbstreifen links scheint ein Lichtstreifen zu sein, zu dem sich die Strahlen der Sonne verdichten. Die breite, vom Dunkelrot ins Violett übergehende Farbfläche hingegen, die das Zentrum des Bildes überflutet, erweckt den Eindruck, als ob sich hier ein großflächiger Schatten in die Landschaft ergießt. Die Assoziation ist nicht vollkommen unmotiviert, sondern wird letztendlich durch jenen Tannenbaum hervorgerufen, der selbst im Gegenlicht in solchen violetten Schattentönen schimmert. Man ist an das biblische Sinnbild erinnert, wo am ers-

ten Tage der Erschaffung der Welt sich das Licht und die Finsternis voneinander scheiden. Aber letztendlich sind Gvardjančičs Bilder eher als kognitive Chiffre zu lesen, als dass sie einen religiösen Mythos illustrieren. Eine künstliche Sonnenfinsternis hat seine „Landschaft“ ergriffen, bei der es zur Luftspiegelung kommt. Licht und Schatten vermischen sich in der Mitte des Bildes zu einer magisch roten Farbe – man kann darüber nachsinnen, ob nicht dies die „Farbe des Lebens“ ist.

Jožef Muhovič

Pogledamo li naslove djela Jožefa Muhoviča, upada nam u oči da su često povezani s religijskim temama kao što su *Pietà*, *Muka* ili *Memento*. Postavlja se pitanje do koje je mjere tu riječ o religijskoj umjetnosti – koje je funkcija simbolizirati religijske sadržaje – ili te religijske reference samo naznačuju siže koji je povod i poticaj prilično autonomnog djela. No Muhovič, koji nije obrazovan samo kao umjetnik nego i kao filozof, razvija tu umnogome zahtjevniju koncepciju. Za njega je polazište egzistencijalno iskustvo «dvostrukog bezdana» koje se odnosi na čovjekove unutarnje i vanjske svjetove. Postmoderni subjekt je dvostruko neodrživ, on ni u samom sebi ni u cilju i svrhama socijalnog svijeta ne nalazi dovoljan razlog za vlastitu egzistenciju. Jedina točka na koju se može smjestiti nešto poput metastabilne ravnoteže jest granična crta između dvaju svjetova. Taj egzistencijalni doživljaj granice čini polazište Muhovičeva djela. U svojoj umjetničkoj potrazi za slikom on tada nailazi na one nama poznate

Jožef Muhovič

If we look at the titles of Jožef Muhovič works, we will be struck that they are often linked with such religious subjects as *Pietà*, *Passion* or *Memento*. The question arises about the extent to which this is really religious art – the function of which is to symbolise the contents of religion – or whether the religious references just indicate a *sujet* that is an occasion for and stimulus to a fairly autonomous piece. But Muhovič, who was trained not only as an artist but also in philosophy develops here a much more demanding conception. For him the starting point is the existential experience of the “double abyss” that refers to the internal and external worlds of man. The post-Modern subject is doubly unsustainable, for neither in himself nor in the objective and purposes of the social world does he find reason enough for his own existence. The only point on which he can locate himself like some meta-stable balance is the borderline between the two worlds. This existential experience of the border makes up the

Jožef Muhovič

Schaut man sich die Titel von Jožef Muhovičs Werk an, so fällt auf, dass sie oft aus dem Themenkreis der Religion stammen wie etwa *Pietà*, *Passion* oder *Memento*. Es stellt sich die Frage, inwiefern es sich hier um religiöse Kunst handelt – deren Funktion es ist, religiöse Gehalte zu symbolisieren – oder ob diese religiösen Referenzen nur das *Sujet* angeben, das Anlass und Anregung für ein weitgehend autonomes Werk ist. Doch Muhovič, der nicht nur als Künstler, sondern auch als Philosoph ausgebildet ist, entfaltet hier eine um vieles anspruchsvollere Konzeption. Ausgangspunkt ist für ihn die existenzielle Erfahrung einer „doppelten Bodenlosigkeit“, die sich auf die Innen- und auf die Außenwelten der Menschen bezieht. Das postmoderne Subjekt ist doppelt haltlos, es findet weder in sich selbst noch in den Ziel und Zwecken der sozialen Welt einen hinreichenden Grund für die eigene Existenz. Der einzige Punkt, an dem sich so etwas wie ein metastabiles Gleichgewicht

religijske sadržaje na koje upućuju i naslovi. Dakle, nije toliko riječ o tome da Muhovič traži u svojem djelu religijski siže koliko o tome da ga on nalazi. Zaključak je njegova djela, prije negoli njegova pretpostavka, da je „problem religije“ „vječni problem“ te da, bez obzira na društveno uređenje ili kulturu, uvijek dolazi na vidjelo. Za to izranjanje religijskog pitanja iz općih egzistencijalnih uvjeta, za izlaženje vjere na vidjelo u profanom svijetu Muhovič pokušava domisliti suvremene, moglo bi se reći i vjerodostojne slike.

Polazeći od tog koncepta može se shvatiti niz umjetničkih odluka karakterističnih za Muhovičeve slike. One pokazuju reducirani kolorizam i naglašavaju kontraste svjetlo-tama više nego kolorističke kontraste. To je izravno povezano s činjenicom što Muhovič za mnoga djela umjesto slikarskog platna upotrebljava stare kamionske cerade, koje oslikava samo mjestimice, dok velike površine ostavlja slobodne. Na njima se još hvata prljavština ovoga svijeta; vrijeme je na

premise of his work. In his artistic search for an image he then comes upon those familiar religious contents that the titles refer to. It is not so much then that Muhovič is search in his works for some religious subject, rather that he finds it. The conclusion of his work, more than his presumption, is that the “problem of religion” is an “eternal problem” and that, irrespective of the social system or the culture, it always appears. For this emergence of the religious issue from the general conditions of existence, for faith to be able to become visible in the profane world, Muhovič endeavours to devise contemporary and one might say convincing pictures.

Starting out from this concept it is possible to understand a number of artistic decisions characteristic of Muhovič's paintings. They show a reduced colourism and emphasise the contrasts of light and dark more than the colourist contrasts. This is indirectly connected with circumstance that Muhovič uses for many of his pictures

des Daseins einstellen kann, ist die Grenzlinie zwischen den beiden Welten. Diese existenzielle Grenzerfahrung bildet den Ausgangspunkt für Muhovics Werk. Bei seiner künstlerischen Bildersuche stößt er dann auf jene uns vertrauten religiösen Gehalte, auf die auch die Titel hinweisen. Es ist also weniger so, dass Muhovic das religiöse Sujet in seinem Werk sucht, als dass er es findet. Es ist weniger die Prämisse als die Konklusion seines Werkes, dass das „Problem der Religion“ ein „ewiges Problem“ ist und, ganz gleich in welcher Gesellschaftsordnung oder Kultur man sich befindet, immer wieder zum Vorschein kommt. Für dieses Auftauchen der religiösen Frage aus den allgemeinen Daseinsbedingungen, für das In-Erscheinung-Treten des Glaubens in der profanen Welt, versucht Muhovič zeitgemäße, man könnte auch sagen: glaubwürdige Bilder zu erfinden.

Ausgehend von diesem Konzept lassen sich eine Reihe von künstlerischen Entscheidungen nachvollziehen, welche für

5.
Jožef Muhovič
NOKTURNO, 2001.
ulje na platnu;
390 x 274 cm
dat. i sign.: poledina gore
i dolje

5
Jožef Muhovič
NOCTURNE, 2001
oil on canvas;
390 x 274 cm
date and signature top and
bottom back

5.
Jožef Muhovič
NOTTURNO, 2001
Öl auf Leinwand;
390 x 274 cm
Datum und Signatur:
Rückseite links und rechts



njima ostavilo svoje tragove. Ta redukcija boje popraćena ceradama – koja napokon služi suptilnom kolorizmu – ima osobito funkciju stvoriti jake ambivalentne odnose lika i podloge. Na slici *Pietà*, primjerice, u desnom gornjem kvadrantu nalazi se crni lik koji na prvi tren raspoznavamo kao crnu mrlju, ali ako to gledamo pažljivije, prepoznavamo obris klečećeg lika. Taj se lik u malim varijacijama ponavlja i na drugim slikama, primjerice u *Nokturnu* (sl. 5).

Za Muhovićevo slikarstvo primarna je forma, a ne boja. Djelovanje slike skrivačice može se potpuno razviti samo ondje gdje su konture nadasve oštre, pa lik, koji nije lik, dolazi na vidjelo, a opažanje između „biti“ i „ne biti“ mora oscilirati. Ta neodređena mjesta na slici znače neodređene zone ljudske egzistencije, koje na ovaj ili onaj način vode u vjeru. Dvosmislene slike mogu se, dakako, pojaviti u vrlo različitim kontekstima, primjerice, na zagonetnoj slici ili u perceptivnom eksperimentu. No, u okviru toga slikovnog koncepta one znače dva svijeta – imanenciju i transcendenciju: oblikovanje onoga što se zapravo ne vidi.

Svi ti izrazi još se ubrajaju u umjetničku koncepciju i ne kažu ništa o tome da li se i kako se to umjetničko djelo realizira. Provjerimo to na primjeru: U kojoj mjeri slika *Vrt* (sl. 6) pokazuje religijski početak? Slika se većim dijelom sastoji od kamionske cerade od dva kvadratna metra, sa svim prljavim naborima, tragovima blata, mrljama, ogrebotinama i tragovima istrošenosti. Ispred promatrača proteže se smeđa prljava pustinja u kojoj se nalazi mala slika naslikana žutom i bijelom uljanom bojom: vrt u najgornjem kutu kojeg kleči mednožuti lik. Boje imaju jako haptičko djelovanje, pa se stječe dojam da u tom liku i vrtu ima nešto organsko ili barem nekakve suprotnosti sa sintetičkom ceradom koja daje pozadinu slike. Tu Muhovič svjesno umeće enkaustiku, antičku slikarsku tehniku miješanja boja s pčelinjim voskom kako bi naslikanim likovima pridao organsku materijalnost. Osim toga, likovi su često reducirani do stupnja u kojem njihovi obrisi poprimaju nedvojbeno osobine crteža, a time i jasan izražaj. U ovom primjeru čovjek zauzima

not canvas but pieces of old truck tarpaulin, painting them only sporadically, leaving vast areas unpainted. On them the sully-ing of this world can still be grasped; time has certainly left its mark upon them. This reduction of colour accompanied by tarps – which after all subserve a subtle colourism – has in particular the function of creating powerful ambivalent relations of figure and ground. In the picture *Pietà*, for instance, in the upper right quarter there is a black figure that at the first we identify just as a black blotch, but, looked at more carefully, is revealed as a kneeling figure. In small variations, this figure is repeated in other paintings, in *Nocturne* (Fig. 5), for example.

It is form and not colour that is primary in his painting. The effect of a hide-and-seek painting can be developed fully only where the contours are extremely sharp, and the figure, which is no figure, comes to the light of day, and the observation has to oscillate between “to be” and “not to be”. These indeterminate places in the picture signify the indeterminate zones of human existence, which in this or that way lead to faith. The ambiguous images can then show up in very different contexts, for example, in the enigmatic image or the experiment in perception. But within the framework of this visual concept they mean two worlds – immanence and transcendence, the shaping of what is actually not seen.

All these expressions are still part of the artistic conception and say nothing about how the work of art is actually effectuated. Let us check this out with an example. To what extent does the painting *The Garden* (Fig. 6) exhibit a religious beginning? The painting consists on the whole of a piece of truck tarp of two square metres, with all the filthy folds, the traces of mud, stains, scratches and traces of wear and tear. In front of the viewer stretches a filthy brown desert in which here is a small picture painted with white and yellow oil paint; a garden in the upper corner of which a honey yellow figure is kneeling. The colours have a very tactile effect, and one acquires the tradition that in this figure and the gar-

Muhovičs Bilder charakteristisch sind. Sie weisen eine reduzierte Farbigkeit auf und setzen mehr auf Hell-Dunkel-Kontraste als dass sie mit Farbkontrasten arbeiten. Dies hat unmittelbar etwas damit zu tun, dass Muhovič in viele Arbeiten alte Lkw-Planen anstelle der Leinwand verwendet, die nur stellenweise bemalt und ansonsten großflächig freigelassen werden. An ihnen haftet noch der Schmutz dieser Welt; die Zeit hat auf ihnen ihre Spuren hinterlassen. Diese mit den Planen einhergehende Reduktion in der Farbe – die letztendlich einem subtilen Kolorismus dient – hat nicht zuletzt die Funktion, besonders starke Ambivalenzeffekte zwischen Figur und Grund erzeugen zu können. In »Pieta« etwa findet sich im rechten oberen Quadranten eine schwarze Gestalt, die man im ersten Moment als einen schwarzen Fleck und bei genauem Hinsehen als Umriss einer knienden Figur erkennen kann. Insbesondere diese Kippfigur taucht in leichten Variationen auch in anderen Bildern wieder auf, wie zum Beispiel in *Nokturno* (Abb. 5).

Für die Malerei von Muhovič ist nicht die Farbe, sondern die Form primär. Nur wo es eine überscharfe Kontur gibt, kann sich die Wirkung der Vexierbilder vollends entfalten: Dass eine Gestalt zum Vorschein kommt, die keine ist, dass die Wahrnehmung zwischen „Sein“ und „Nichtsein“ hin und her oszillieren muss. Diese Unbestimmtheitsstellen im Bild stehen für die Unbestimmtheitszonen des menschlichen Daseins, die auf die eine oder andere Weise in den Glauben führen. Kippbilder können selbstverständlich in sehr unterschiedlichen Kontexten wie zum Beispiel in einem Rätselbild oder bei einem Wahrnehmungsexperiment auftauchen. Im Rahmen dieses Bildkonzepts aber stehen sie für zwei Welten, für Immanenz und Transzendenz: für die Gestaltwerdung dessen, was man eigentlich nicht sieht.

All diese Aussagen gehören noch zur künstlerischen Konzeption und sagen nichts darüber aus, ob und wie sich diese als Kunstwerk realisiert. Machen wir die Probe aufs Exempel: Inwiefern zeigt das Bild *Garten* (Abb. 6) eine religiöse Ur-



6.
Jožef Muhovič
VRT, 2003.
ulje na platnu;
169 x 130 cm
dat. i sign.: poledina dolje

6
Jožef Muhovič
GARDEN, 2003
oil on canvas;
169 x 130 cm
date and signature bottom
back

6.
Jožef Muhovič
GARTEN, 2003
Öl auf Leinwand;
169 x 130 cm
Datum und Signatur:
Rückseite unten

44 meditativno držanje; vidi se osoba koja sjedi na koljenima, okrenuta licem prema zidu i vodi unutarnji dijalog. Na slici je prikaz prasuacije molitve. Ondje gdje je čovjek prepušten sam sebi u negostoljubivoj okolini, nepogodnoj za život, gdje se osjeća granica između vrta i pustinje, a time i vlastita egzistencijalna ugroza, javlja se, kako se tu i vidi, oblik promišljanja i zastajanja.

Na slici *Nocturno* (sl. 5) vidimo zlatno-žuti pejzaž na kojem je pet izdvojenih crnih likova otprilike iste veličine. Lijevo dolje vidimo obrise lika koji sjedi privučenih nogu, desno gore raspoznaje se torzo sjedećeg lika i okrenutih leđa. Ostale tri slične figure ostaju hermetični predmeti na slici. I tu Muhovič ponovno određuje granicu na kojoj se amorfnu lik pretiče u antropomorfni oblik. No, iznad te skupine od stvarnih i nestvarnih ljudskih likova događa se jedna posve druga zagonetna igra. Velika crna površina na gornjem rubu slike divovska je glava koje gleda dolje u pejzaž. Cijela *Noćna muzika* odzvanja između dvije razine slike, koje nastaju zbog potpuno nesumjerljivih mjerila. Na jednoj razini nalaze se mali an-

den there is something organic or at least some kind of opposition with the synthetic tarp that provides the background for the painting. Here Muhovič deliberately introduces encaustic, that ancient painterly technique of mixing colour with beeswax in order to impart to the painted figures an organic materiality. Apart from that, the figures are frequently reduced to such a degree that their outlines take on without any doubt the features of the drawing, and hence a clear expression. In this example man occupies a meditative posture; a person is seen who is sitting on his knees, his face turned to the wall, carrying on some internal dialogue. In the picture, there is a depiction of the primordial situation of prayer. Where a man is left to himself in an inhospitable environment, unfavourable to life, where the border between garden and desert is felt, and hence the threat to one's own existence, there appears, as is seen here, a form of deliberation and pausing.

In the picture *Nocturne* (Fig. 5) we can see a golden-yellow landscape in which there are five detached black figures of

sprungssituation? Das Gemälde besteht zum größten Teil aus einer über zwei Quadratmeter großen Lkw-Plane, mit all ihren Schmutzfalten, Dreckspuren, Flecken, Kratzern und Abnutzungserscheinungen. Eine braune dreckige Wüste breitet sich vor dem Betrachter aus, in der sich ein kleines, mit gelber und weißer Ölfarbe gemaltes Feld befindet: Der Garten, in dem eine honiggelbe Figur im äußersten Winkel kniet. Die Farben besitzen eine starke haptische Wirkung, man hat den Eindruck, dass der Figur und dem Garten etwas Organisches anhaftet, zumindest im Kontrast zu jener Kunststoffplane, die den Bildgrund abgibt. Muhovič setzt hier bewusst die aus der Antike stammende Maltechnik der Enkaustik ein, bei der die Farben mit Bienenwachs vermischt werden, um den gemalten Figuren und Flächen diese organische Materialität zu vermitteln. Zudem werden die Gestalten oft bis zu jenem Grad reduziert, wo ihre Kontur einen eindeutigen Zeichencharakter annimmt und damit auch einen distinkten Ausdruck gewinnt. In diesem Fall nimmt der Mensch eine meditative

tropomorfni likovi u beskrajnom pejzažu, a na drugoj razini vidi se velika glava koja zadire u sliku i čijem svijetu pripada i cvjetna stabljika s jednim jedinim listom.

I ta je slika prascena religije. To je prikaz situacije u kojoj su ljudi tako izolirani da više i ne mogu jasno razlikovati jesu li likovi u obrisima oko njih ljudi ili predmeti, gledaju li neživo kamenje ili su u sumraku zavarani priviđenjima. U toj situaciji radikalne osame nastaje slika Boga koji to vidi. Bog kao nepromatrani promatrač pokazuje se u trenutku kada čovjek više ne vidi sučovjeka.

about the same size. Bottom left, we can see the contours of a figure sitting with pulled in legs, top right we can recognise the torso of a figure sitting, its back turned. The other three similar figures are hermetic objects in the painting. Here too Muhovič again determines the border on which an amorphous figure is transformed into an anthropomorphic form. But above that group of real and unreal human figures a completely different and enigmatic game is going on. The large black area in the upper edge of the picture is a gigantic head looking down into the landscape. The whole of *Nocturne* resounds between the two levels of the picture, which come into being because of fundamentally incommensurable criteria. At one level there are small anthropomorphic figures in an endless landscape, and at the other level there is a large head encroaching on the picture, in the world of which the flower stalk with its one and only leaf belongs.

This picture too is an ur-stage of religion. It is a depiction of a situation in which people are so isolated that they can no longer distinguish whether the figures in the outlines around them people or objects, whether they are looking at inanimate stone or are in the twilight misled by illusions. In this situation of radical isolation the image of the God that sees this comes into being. God as unobserved observer is seen in the moment when a person no longer sees its co-person.

Haltung ein; man sieht eine auf ihren Knien sitzende Person, die mit dem Gesicht zur Wand gekehrt ein inneres Zwiegespräch führt. Was hier ins Bild kommt ist die Ursituation des Gebets. Dort, wo der Mensch in einer unwirtlichen, lebensfeindlichen Umgebung auf sich allein zurückgeworfen ist, wo die Grenze zwischen Garten und Wüste und damit auch die eigene existenzielle Bedrohung spürbar wird, dort kommt es zu einer Form des Eingedenkens und Innehaltens, wie es hier zu sehen ist.

Auf *Notturmo* (Abb. 5) sehen wir eine gelbgoldene Landschaft, in der sich fünf vereinzelte schwarze Gestalten von etwa gleicher Größe befinden. Links unten im Bild sieht man die Umrisse einer sitzenden Figur mit angezogenen Beinen, rechts oben erkennt man torsohaft eine abgewandt sitzende Gestalt. Die drei anderen vergleichbaren schwarzen Figuren bleiben hermetische Gegenstände im Bild. Auch hier lotet Muhovič wieder die Grenze aus, wo eine amorphe Gestalt in eine anthropomorphe Form kippt. Über den Köpfen dieser Gruppe aus wirklichen und unwirklichen Menschengestalten findet aber noch ein ganz anderes Vexierspiel statt. Die große schwarze Fläche am oberen Bildrand ist ein riesiger, auf die Landschaft herabblickender Kopf. Die ganze *Nachtmusik* erklingt zwischen zwei Bildebenen, die durch zwei vollkommen inkommensurable Größenmaßstäbe entstehen. In der einen Ebene befinden sich die kleinen anthropomorphen Gestalten in weiter Landschaft, in der anderen Ebene sieht man den großen ins Bild hineinragenden Kopf, zu dessen Welt auch noch ein Blumenstängel mit einem einzelnen Blatt gehört.

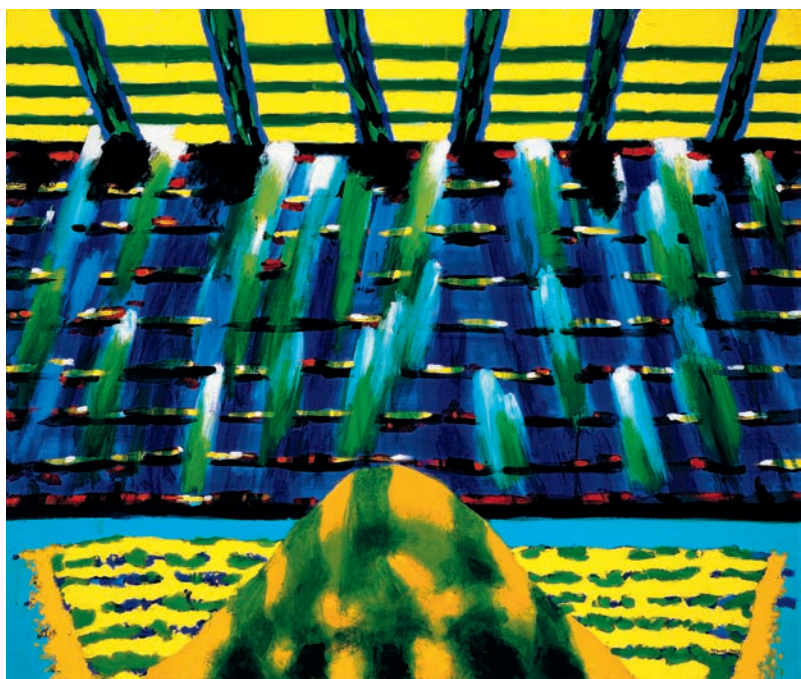
Auch dieses Bild vergegenwärtigt eine Urszene der Religion. Es stellt eine Situation dar, in welcher die Menschen derart vereinzelt sind, dass sie nicht einmal mehr klar unterscheiden können, ob die Umrissgestalten, von denen sie umgeben sind, Menschen oder Gegenstände sind, ob sie auf leblose Steine blicken oder von Trugbildern in der Abenddämmerung getäuscht werden. In dieser Situation radikaler Vereinsamung entsteht das Bild eines Got-

Djelo Franca Novinca tematizira kulturu koja nestaje: seoski život s ratarstvom i stočarstvom kakav je za generaciju njegovih roditelja bio posve razumljiv i kojega je primjer krajolik Godešiča pokraj Škofje Loke, njegova rodnog sela. Pritom Novinca manje zanima sam način života, a više taj posebni doživljajni prostor sa svojim intenzivnim opažajima i osjećajima, sa svojim bojama, mirisima, sa stalnim ponavljanjem redoslijeda cvatnje i ocvatlosti polja, sjetve i spremanja žita poslije žetve, blagdana i tihe noći koja nadolazi iz sumraka i nestaje u svitanje. Novinčeve slike mogu se protumačiti kao uzori iz djetinjstva kojima se slikar vraća, koje on traži u starim imanjima i koje uvijek iznova prati na svojim šetnjama poljima i riječnim dolinama. Na slici *Štagalj* (sl. 7) vidi se, primjerice, svjetlo kako prodiere kroz pukotine i daske i baca sjenu nalik na ornament na hrpu žita. Takve žive dojmove iz svojeg „kraja“ Novinc ovjekovječuje na skicama sve dok se one ne akumuliraju u neobuzdanu predodžbu. Tu

The work of Franc Novinc takes as its subject the world we are losing: the rural life with its fields and pastures that for the generation of his parents were entirely intelligible and of which the landscape of Godešič by Škofja Loka, his native village, is an example. Here, Novinc is less interested by the actual manner of life, and more by the particular experiential space with his/its vigorous observations and feelings, with its colours, scents, its constant repetition of the order of blooming and fading of the fields, the sowing and the garnering of the grain after harvest, the holydays and the quite nights that arise out of the twilight and disappear in dawning. Novinc's pictures can be understood as models from childhood to which the painter is returning, which he seeks in old holdings and which he always again keeps up with in his walks along the fields and his river valleys. In *The Byre* (Fig. 7) one can see, for example, the light that peers through the cracks and planks and casts a shadow like an ornament on a pile

tes, von dem man gesehen wird. Gott als unbeobachtbarer Beobachter zeigt sich in dem Moment, wo der Mensch seinen Mitmenschen nicht mehr sieht.

Das Werk von Franc Novinc thematisiert eine Kultur, die im Verschwinden begriffen ist: Das bäuerliche Leben mit Ackerbau und Viehzucht, wie es für die Generation seiner Eltern noch selbstverständlich gewesen ist, und wofür exemplarisch die Landschaft seines Heimatdorfes Godešič bei Škofja Loka steht. Dabei ist es weniger die Lebensform selbst, die Novinc interessiert, als dieser besondere Erfahrungsraum mit seinen intensiven Wahrnehmungen und Empfindungen, mit seinen Farben, Gerüchen, mit seinen immer wiederkehrenden Abfolgen von blühenden und verblühenden Feldern, der Aussaat und der eingefahrenen Ernte, der Festtage und der stillen, aus der Dämmerung heraufziehenden und im Morgenrauen untergehenden Nacht. Man kann die Bilder von Novinc als Kindheitsmuster lesen, zu denen der Maler zurückkehrt, die er in den alten Gehöften sucht und denen er auf seinen Wanderungen durch die Felder und Flussauen ein ums andere Mal folgt. In der *Scheune* (Abb. 7) sieht man



7.
Franc Novinc
ŠTAGALJ, 2007.
akrilik, platno;
100 x 120 cm
sign. desno dolje: Franc
Novinc

7
Franc Novinc
BYRE, 2007
acrylic, canvas;
100 x 120 cm
signature bottom right:
Franc Novinc

7.
Franc Novinc
IN DER SCHEUNE, 2007
Acryl auf Leinwand;
100 x 120 cm
Signatur rechts unten:
Franc Novinc

unutarnju sliku s obiljem osjećaja Novinc nosi u svoj atelijer i pokušava jednim potezom dočarati na platnu. U skladu s tim on ne slika uljanom nego akrilnom bojom koja dopušta brži rad.

Sada nastale slike gotovo i nemaju ništa zajedničko sa stvarnim pejzažem. U svojem su sižeju vrlo simplificirane i svjetlucaju kričavim temeljnim bojama, crvenom, žutom, plavom i zelenom – osebujnost koja ih kao pejzažne slike otuđuje i udaljuje promatrače. Kad bi doista i bilo srodnosti s impresionističkim slikarskim tehnikama, to svrstavanje gotovo ne bi pridonijelo pristupačnosti Novinčeva djela. Osim toga, svaka slika nakon *kraja slikarstva* podsjeća na bilo koji stil u povijesti umjetnosti. Međutim, mogu se mijenjati koncepti koji stoje iza takvih povijesnih, generaliziranih oblika izražavanja. Simplifikacijom sižea i transformacijom lokalnih boja u kričave boje Novinc svojim slikama registrira upravo onu sinestetičnu jačinu osjećaja koja ga doživotno veže s tim krajem. Novinc nema što pričati, ali ima što pokazati – nešto što ima u sebi kvalitetu osjećanja.

of grain. Such live impressions from his “region” are immortalised in sketches until they are accumulated in an irrepressible image. Then Novinc takes such an inner image with its abundance of feelings into his studio and attempts with a single stroke to conjure it up on canvas. In line with this he does not paint with oils, rather with acrylics, which permit of rapid work.

The pictures now created have almost nothing in common with a real landscape. In subject matter they are extremely simplified and gleam with garish primary colours, with red, yellow, blue and green – the idiosyncrasy that alienates them as landscape paintings and puts observers at a distance. If there were really any kinship with the painting techniques of Impressionism, such a classification would add practically nothing to the accessibility of Novinc’s work. Apart from that every picture after *The End of Painting* recalls any style whatsoever in the history of art. However, the concepts that stand behind such historical and generalised forms of expression can be changed. Through simplification of the

zum Beispiel das Licht durch die schmalen Ritzen zwischen den Balken und Brettern dringen und ein Schattenornament in einen Getreidehaufen werfen. Solche lebendigen Eindrücke seines „Landstrichs“ hält Novinc in Skizzen fest, bis diese sich zu einer überschäumenden Vorstellung akkumulieren. Dieses innere Bild mit seiner ganzen Empfindungsfülle trägt Novinc in sein Atelier und versucht es in einem Zug auf die Leinwand zu bannen. Entsprechend malt er nicht mit Öl-, sondern mit Acrylfarbe, die ein schnelleres Arbeiten erlaubt.

Die Bilder, die jetzt entstehen, haben mit der realen Landschaft allerdings kaum noch etwas gemeinsam. Sie sind in ihren Sujets stark simplifiziert und leuchten in den grellen Grundfarben Rot, Gelb, Blau und Grün – eine Eigenheit, die sie als Landschaftsbilder verfremdet und ihren Betrachtern entfremdet. Auch wenn es sicherlich eine Verwandtschaft zu impressionistischen Maltechniken gibt, so hilft diese Einordnung kaum weiter, um sich Novinc Werk erschließen zu können. Letztendlich erinnert jedes Gemälde nach dem

8.
Franc Novinc
BISTRA VODA, 2007.
akrilik, platno;
140 x 100 cm
sign. desno dolje: *Franc
Novinc*

8
Franc Novinc
PURE WATER, 2007
acrylic, canvas;
140 x 100 cm
signature bottom right:
Franc Novinc

8.
Franc Novinc
KLARES WASSER, 2007
Acryl auf Leinwand;
140 x 100 cm
Signatur rechts unten:
Franc Novinc



48

Odaberimo sliku na kojoj se razvija taj slikarski koncept. Slika *Bistra voda* (sl. 8) znači proturječe samoj sebi: prozirnost vode u potoku koji polako teče u dolini. Ako stojimo pred takvom vodom, možemo i na metar-dva dubine raspoznati svaki detalj na dnu. Za razliku od poslovično bistrim planinskih potoka, koji za takva promatranja prebrzo teku, mirne vode u riječnim dolinama imaju posebnu kvalitetu. U njihovom sporom strujanju pomiču se vodene biljke koje s dna prodiru do površine i vodi daju vlastitu dimenziju dubine. Bistrina vode, dakle, nije povezana samo s čistoćom vode, koja se zapravo ne vidi, ali se tek tom trećom, čvrsto priraslom dimenzijom može osjetilno doživjeti.

Novinc je na tragu upravo takvim ključnim doživljajima i pokušava ih ovjekovječiti na svojim slikama. Na slici, sukladnoj toj tvrdnji, vide se jastučići rascvjetalih vodenih biljaka koje na površini nosi potok. Ispod njih protječe voda u plavim, zelenim, žutim i crvenim prugama; samo nekoliko malih bijelih odraza svjetla pokazuje jedva vidljivo kretanje na površini vode. Različita

subject and transformation of local colours into brush colours, Novinc in his paintings registers the synaesthetic strength of the feeling that links him lifelong with this region. Novinc has nothing to say, but he does have something to show – something that has in itself the quality of emotion.

Let us choose a picture in which this painting concept is developed. The painting *Pure Water* (Fig. 8) means to contradict itself. The limpidity of the water in the brook that slowly flows in the valley. If we stand in front of such water, we can, at a metre or two depth, make out every detail on the bottom. Unlike the proverbially limpid mountain streams that flow too fast for this kind of observation, the calm waters in river valleys have a special quality. In their slow flow the water plants that grow from the bottom to the surface and give the water their own dimension of depth are moving. The clarity of the water then is not related only to its cleanness, which is in fact not seen, only through a third firmly adherent dimension can it be experienced sensuously.

Ende der Malerei an irgendeinen Stil, der Kunstgeschichte geschrieben hat. Doch die Konzepte, die hinter solchen historischen, generalisierten Ausdrucksformen stehen, können sich ändern. Novinc Idee ist es, durch eine Simplifikation des Sujets und durch die Transformation der Lokalfarben in grelle Grundfarben, den Bildern genau jene synästhetische Gefühlsintensität einzuschreiben, die ihn mit jenem Landstrich schon ein Leben lang verbindet. Novinc hat nichts zu erzählen, sondern er hat etwas zu zeigen – etwas, das eine besondere Empfindungsqualität besitzt.

Greifen wir ein Bild heraus, an dem dieses Malkonzept zur Entfaltung kommt. Das Bild *Klares Wasser* (Abb. 8) stellt etwas dar, was ein Widerspruch in sich selbst ist: Die Transparenz des Wassers in einem Bach, der langsam durch eine Auenlandschaft fließt. Steht man vor einem solchen Gewässer, dann kann man selbst in ein, zwei Metern Tiefe noch jedes Detail auf dem Flussgrund erkennen. Im Unterschied zu den sprichwörtlich klaren Gebirgsbächen, die für solche Beobachtungen zu

tekstura slike, tj. kontrast između opipljivih biljnih jastučića sa svojim sjenovitim rubovima i homogenih obojenih površina tekuće vode, stvara dojam da biljke bestežinski lebde u prostoru.

No, na Novinčevim slikama samo je djelomice značajno otkriće markantnih fenomena koji se spajaju u slagalicu pejzaža i prirodnog prostora; ista ideja mogla bi se načelno realizirati i u naturalističkom stilu. Presudan za sadržaj Novinčeva slikarstva njegov je kolorizam koji se temelji na tehničkim „pravilima“. Prvo, paleta mu je krajnje prorijeđena, pa se koristi samo šakom temeljnih boja. Tako, primjerice, na Novinčevim slikama nema smeđih tonova koji bi izravno podsjećali na zemlju i polje. Drugo, boje se upotrebljavaju kao posljednji elementi slike, tj. nema miješanja boja na platnu, nego je sve što je prikazano sastavljeno od izrazitih točaka u boji, linija u boji i površina u boji. Obje strategije zajedno stvaraju neprirodno jake kontraste u boji i proizvode osebniji dojam kričava šarenila koje je tako karakteristično za Novinčeve slike.

Svojim „stilom“ Novinc ponajprije postiže imunizaciju: njegovim slikama nedostaje svaka nostalgичna crta, u njima nema plačljivosti za koju je upravo predodređen siže kultiviranog krajolika koji se gubi i povratak na sjećanja iz vlastita djetinjstva. Sa svojim blistavim bojama te slike više teže ugođaju negoli čežnji za prošlošću. Taj jaz između sižea i stila stvorit će u mnogih promatrača ambivalentan osjećaj privlačnosti i odbojnosti, pa je teško, gotovo i nemoguće, usvojiti Novinčevo djelo kao djelo zavičajnog slikara. Štoviše, te slike same po sebi uvijek pomalo vrijeđaju dobar ukus, pa se zbog toga općenito mogu potvrditi tek u žanru pejzažnog slikarstva krajnje podložnom kiču. Novinc nema ništa zajedničko sa sentimentalnim slikarom; on je prije borbeni kroničar pejzaža koji brani kričavom bojom.

Novinc is questing for precisely such key experiences, attempting to fix them for eternity in his paintings. In the picture, according to this claim, the cushions of flowering water plants that are borne by the stream on the surface can be seen. Below them flows the water in its stripes of green, yellow and red; only a few white reflections of the light show the hardly visible movement on the surface of the water. The varying texture of the painting, i.e. the contrast between the tangible plant cushions with their shady edges and homogenous coloured surfaces of the flowing water creates the impression that the plants are floating weightlessly in the space.

But in Novinc's paintings the discovery of striking phenomena that are joined in the puzzle of the landscape and natural space is only partially signification; the same idea could in principle be effectuated in a naturalistic style as well. Crucial for the content of Novinc's painting is his colourism, which is based on technical "rules". First of all the palette is extremely thinned out, and he uses just a handful of primary colours. Thus for example in his paintings there are now browns to recall directly the earth and the fields. Then, colours are used as the last elements of the painting, i.e., there is no mixing of paint on the canvas, rather everything shown is composed of distinct dots in colour, lines in colour, surfaces in colour. In concert the two strategies create unnaturally strong colour contrasts, producing a peculiar impression of garish variegation, so characteristic of Novinc's paintings.

With his "style" Novinc primarily achieves immunisation: his paintings are devoid of any trace of nostalgia, there is nothing in them of the plangency that seems predetermined as subject for the cultivated that is vanishing and the return to memories of one's own childhood. With this brilliant gleaming colours the paintings aim more at atmosphere than yearning for the past. This chasm between subject and style will create in many observers an ambivalent feeling of attraction and repulsion, and so it is difficult or practically

schnell fließen, besitzen die stillen Auen-
gewässer aber eine besondere Qualität. In
ihrer langsamen Strömung bewegen sich
Wasserpflanzen, die vom Grund bis an die
Oberfläche reichen und dem Wasser eine
ganz eigene Tiefendimension verleihen.
Die Klarheit des Wassers hat also nicht nur
etwas mit der Reinheit des Wassers zu tun,
die man an sich nicht sehen kann, sondern
sie wird anhand dieser dritten eingewach-
senen Dimension erst sinnlich erfahrbar.

Es sind solche Schlüsselerfahrungen,
denen Franc Novinc auf der Spur ist und
die er in seinem Werk festzuhalten ver-
sucht. Auf dem entsprechenden Bild sind
die blühenden Wasserpflanzenkissen zu
sehen, die an der Oberfläche des Auen-
baches treiben. Unter ihnen fließt in blauen,
grünen, gelben und roten Farbstreifen das
Gewässer dahin; nur ein paar kleine weiße
Lichtreflexe zeigen eine kaum wahrnehmbare
Bewegung auf der Wasseroberfläche an.
Es ist vor allem die unterschiedliche
Textur der Malerei, d.h. der Kontrast zwi-
schen den körperhaften Pflanzenkissen mit
ihren Schattenrändern und den homogenen
Farbflächen des fließenden Wassers, welche
den Eindruck erzeugen, als schwebten die
Pflanzen schwerelos im Raum.

Bemerkenswert an Novinc Bildern ist
aber nur zu einem Teil die Entdeckung der
markanten Phänomene, welche sich zum
Puzzle einer Landschaft und eines Natur-
raumes zusammenfügen; im Prinzip ließe
sich dieselbe Idee auch im naturalistischen
Stil realisieren. Entscheidend für den Ge-
halt von Novinc Malerei ist ihre extreme
Farbigkeit, die auf zwei technischen „Re-
geln“ beruht. Zum einen wird die Farb-
palette extrem ausgedünnt, so dass fast
nur eine Handvoll von Grundfarben zum
Einsatz kommt. So findet man zum Beispiel
keine Brauntöne in Novinc Bildern, die un-
mittelbar an Erde und Acker erinnern wür-
den. Zum anderen werden die verwendeten
Farben als letzte Bildelemente verwendet,
d.h. es kommt zu keiner Vermischung der
Farben auf der Leinwand, sondern alles,
was dargestellt wird, wird aus distinkten
Farbpunkten, Farblinien und Farbflächen
zusammengesetzt. Beide Strategien zusam-

impossible to take Novinc's work as the work of a painter of the home landscape. What is more, these pictures in themselves are always something of an affront to good taste, and for this reason in general can be confirmed as being in the genre of landscape painting extremely subject to kitsch. Novinc has nothing at all in common with the sentimental painter; he is a committed chronicler of scenery that he defends with brash colouring.

men erzeugen unnatürlich starke Farbkontraste und rufen jenen eigenartigen Eindruck von greller Buntheit hervor, der für Novinc Gemälde so charakteristisch ist.

Was Novinc mit diesem „Stil“ erreicht, ist zunächst einmal eine Immunisierung: Seinen Bildern fehlt jeder Zug von Nostalgie, ihnen geht jede Wehleidigkeit ab, für die das Sujet der vergehenden Kulturlandschaft und die Rückkehr zu den eigenen Kindheitserinnerungen geradezu prädestiniert ist. Mit ihren leuchtenden Farben bedienen sich diese Gemälde mehr der Stimmungslage der urbanen Gegenwart als dass sie sich in die Vergangenheit zurücksehnen. Diese Kluft zwischen Sujet und Stil wird bei vielen Betrachtern ein ambivalentes Gefühl von Anziehung und Abgestoßensein auslösen, was es schwierig, wenn nicht gar unmöglich macht, sich das Werk von Novinc wie das Werk eines Heimatmalers anzueignen. Vielmehr haben diese Bilder immer etwas von einem Affront gegenüber dem guten Geschmack an sich, wodurch sie sich überhaupt erst in dem extrem kitschanfälligen Genre der Landschaftsmalerei behaupten können. Novinc hat nichts mit einem sentimental Maler gemein, er ist eher der kämpferische Chronist einer Landschaft, die er mit greller Farbe verteidigt.

Branko Suhy

Slikarstvo se u 20. stoljeću nije približilo »kraju«, ali je, poput sve razvijene umjetnosti, postalo konceptualno. To je i aspekt u kojem možemo ravnopravno sagledati ovdje sabrane i krajnje divergentne pozicije slovenskog slikarstva. Očito je da se pojam »koncept« ne može više dovesti u vezu samo s konceptualnom umjetnošću, nego on obuhvaća sve implicitne i eksplicitne premise koje to slikarstvo čine suvremenom umjetnošću. To znači i to da izrazito »slikarsko stajalište« kakvo zastupa Bernard treba shvatiti ne samo kao »čisto slikarstvo« nego i kao razrađenu koncepciju. Konstitutivna je odluka te umjetnosti, ako se u nju vjeruje, otkriti relevantni sadržaj u ispitanju vlastitog medija. Za razliku od toga, kada je riječ o Gvardjančiču i Muhoviču, imamo dva koncepta koji eksplicitno obilježavaju idealni okvir u kojem se sadržaji slika tek mogu generirati. I ti radovi otvaraju se promatraču samo površno ako ih se ne promatra u njihovu metafizičkom ili religijskom kontekstu. Stajalište, o kojem govorimo, najrodnije je s Novinčevim. I kod Branka Suhyja riječ je o slikovnom zbijanju iskustvenog prostora, samo što se on ne osvrće na skućeni, lokalni svijet života nego traži doživljaje u zapadnim metropolama, u dalekim krajevima i stranim kulturama i u svojim djelima neposredno reagira na političke događaje poput »11. rujna« ili masakra u Srebrenici.

No, bitna je razlika između Suhyja i njegovih kolega u tome što njegovo slikarstvo ne prati samo sadržajno drukčije usmjeren koncept nego je i konceptualno slikarstvo u posve izvornom smislu. Branko Suhy na-dovezuje se svojim radom na pop-art koji se određuje uključenjem popularne kulture u sferu umjetnosti. To se očituje i u izboru sižea i u odabiru umjetničkog postupka. S jedne strane, svakodnevni predmeti, primjerice *Brillo Boxes* ili limenka juhe proglašavaju se predmetima prikladnim za umjetnost, a s druge strane čovjek se distancira od tradicionalnoga slikarskog medija, oslanja se na postupke koji se mogu tehnički reproducirati, poput sitotiska, ili

Branko Suhy

Painting in the 20th century has not come close to the "end" but like all developed art has become conceptual. This is an aspect in which we can look quite even-handedly at these collected and yet extremely divergent positions of Slovene painting. It is clear that the concept of "concept" can no longer be connected only with conceptual art, rather it covers all the implicit and explicit premises that make this painting contemporary art. This means that the pronounced "painterly viewpoint" as represented by Bernard should be understood not only as "pure painting" but as a worked out conception. The constitutive decision of this art, if one believes in it, is to discover the relevant contents in the testing of one's own medium. Unlike this, where Gvardjančič and Muhovič are concerned, we have two concepts that explicitly mark the ideal framework in which the contents of the picture can be actually generated. These works too are opened up to the observer only superficially if they are not looked at in their metaphysical or religious context. The viewpoint we are talking of is most akin to Novinc. In the case of Suhy, it is also a matter of a painterly compaction of the space of experience, except that he does not refer to the cramped and local world of life, rather seeks his experiences in the metropolises of the west, in distant regions and foreign cultures, and in his works reacts directly to political events like "September 11" or the massacre in Srebrenica.

But there is an essential difference between Suhy and his fellow painters in that his painting does not keep up with only a concept of a differently directed content, but it is conceptual painting in an entirely original sense. Branko Suhy goes on in his work from Pop Art which is defined by the incorporation of popular culture into the sphere of art. This can be seen in the selection of subject and in the choice of artistic procedure. On the one hand, everyday objects, like *Brillo Boxes*, for example, or a can of soup proclaim themselves items suitable for art; on the other hand, man

Branko Suhy

Die Malerei ging im 20. Jahrhundert nicht zu »Ende«, aber sie wurde, wie alle avancierte Kunst, konzeptuell. Dies ist auch der Gesichtspunkt, mit dem sich die hier versammelten und extrem divergierenden Positionen slowenischer Malerei gleichberechtigt in den Blick nehmen lassen. Es ist offensichtlich, dass der Begriff des »Konzepts« nicht mehr nur im engeren Sinne mit Konzeptkunst in Verbindung gebracht werden kann, sondern alle impliziten und expliziten Hintergrundprämissen umfasst, welche die Malerei als zeitgenössische Kunst konstituieren. Das heißt auch, dass eine ausgesprochen »malerische Position«, wie sie Bernard vertritt, nicht etwa als »reine Malerei«, sondern als eine elaborierte Konzeption aufgefasst werden muss. Es ist eine konstitutive Entscheidung dieser Malerei, wenn sie darauf setzt, in der Untersuchung ihres eigenen Mediums einen relevanten Gehalt zu entdecken. Im Unterschied hierzu haben wir mit Gvardjančič und Muhovič zwei Konzepte vorliegen, welche explizit den ideellen Rahmen abstecken, in dem sich die Bildgehalte erst generieren können. Auch diese Werke erschließen sich dem Betrachter nur oberflächlich, wenn sie nicht in ihrem metaphysischen oder religiösen Kontext wahrgenommen werden. Die Position, auf die wir abschließend zu sprechen kommen, ist am ehesten mit der von Novinc verwandt. Auch Branko Suhy geht es um die bildliche Verdichtung eines Erfahrungsraumes, nur dass er sich nicht auf eine eng begrenzte, lokale Lebenswelt bezieht, sondern eher die Erfahrungen in den westlichen Metropolen, in fernen Landstrichen und fremden Kulturen sucht und unmittelbar auf politische Ereignisse wie den »11. September« oder das Massaker von Srebrenica in seinem Werk reagiert.

Der entscheidende Unterschied zwischen Suhy und seinen Kollegen aber ist, dass seine Malerei nicht nur ein inhaltlich anders ausgerichtetes Konzept verfolgt, sondern in einem ganz ursprünglichen Sinne konzeptionelle Malerei ist. Branko Suhy knüpft mit seinem Werk an die Pop

pak daje samo „ideju“ i prepušta namještenicima da izvrše radove. Koncept pop-arta određuje se, dakle, uznošenjem običnoga i skidanjem magičnosti sa slikarskog medija. To je u izrazitoj suprotnosti sa stajalištima Gvardjančića, Muhovića i Novinca s jedne i Bernarda s druge strane. Prvospomenutim slikarima stalo je do jasnog predočenja nečega „neobičnog“, dakle do doživljaja transcencije u slikarstvu – bez obzira na to je li kontekst na koji se oslanjaju metafizika, religija ili emfatični doživljaj. Bernarda pak primarno zanima rad s materijalom pri kojem neizravno i u krajnjoj konsekvenciji može doći do otkrića, revalorizacije i drukčijeg tumačenja orijentacijskog uzorka.

Djelo Suhyja pripada na prvi pogled stilskom smjeru koji u umjetnosti negira i „medij“ i „metafiziku“. Na drugi pogled pokazuje se, doduše, da njegov odnos prema pop-artu nije oslabio – kod njega se, naime, slikarski element vraća u slike. *Eau de Pop Art* (sl. 9) programatska je slika na kojoj ta „tradicijaska veza“ samu sebe tematizira.

is distanced from the traditional craft of painting, procedures are resorted to that permit of mechanical reproduction, like the silk screen, or perhaps gives just the “idea” and allows assistants to complete the work. The Pop concept is determined then by the input of the commonplace and the stripping of the painting medium of any magic. This is in pronounced opposition to the viewpoints of Gvardjančić, Muhovič and Novinc on the one hand and of Bernard on the other. The first group is concerned with a clear presentation of something “uncommon”, with an experience of transcendence in painting – irrespective of whether the context on which it draws is metaphysics, religion or emphatic experience. Bernard though is primarily concerned in work with material, in which it is possible directly and ultimately to arrive at discoveries, revaluations and different interpretations of the orienting model.

The work of Suhy belongs at first glance to the stylistic line that negates in art both

Art an, die sich über eine Inklusion von Populärkultur in die Sphäre der Kunst definiert. Dies zeigt sich sowohl in der Auswahl der Sujets als auch in der Wahl der künstlerischen Verfahren. Auf der einen Seite werden Alltagsgegenstände wie *Brillo Boxes* oder Suppendosen zu kunsttauglichen Objekten erklärt, auf der anderen Seite distanziert man sich vom traditionellen Handwerk der Malerei, man setzt auf technisch reproduzierbare Verfahren wie den Siebdruck oder liefert nur die „Idee“ und lässt die Arbeiten von Angestellten ausführen. Das Konzept der Popart definiert sich also über eine Verklärung des Gewöhnlichen und eine Entzauberung des Mediums der Malerei. Dies steht im krassen Gegensatz zu den Positionen von Gvardjančić, Muhovič und Novinc auf der einen und Bernard auf der anderen Seite. Den erstgenannten Malern geht es um das Sichtbarmachen von etwas „Ungewöhnlichem“, also um eine Transzendenzerfahrung in der Malerei – ganz gleich, ob ihr Anlehnungskontext

9.
Branko Suhy
EAU DE POP ART, 9. 5.
2008.
akrilik, platno;
205 x 142 cm
dat. i sign. desno gore:
Suhy, 9. 5. 08.

9
Branko Suhy
EAU DE POP ART, MAY 9,
2008
acrylic, canvas;
205 x 142 cm
date and signature top
right: *Suhy, 9. 5. 08.*

9.
Branko Suhy
EAU DE POP ART, 9. 5. 2008
Acryl auf Leinwand;
205 x 142 cm
Datum und Signatur rechts
oben: *Suhy, 9. 5. 08.*



Raspoznaje se poluotvorena ambalažna kutija koja s nekoliko bijelih svjetlosnih refleksija dobiva obrise i postaje plastična. Ako ambalaža aludira na omiljeni siže pop-arta, naslikana marka reklamira Eau de Cologne umjetnosti. Skrivena, zrcalno obrnuta i naglavce postavljena slova ART objašnjavaju kako umjetnost tu izvrće svoj pojam. Više nije riječ o iskustvima transcendencije nego se zemaljske stvari zalijevaju „vodom pop-arta“. U posudi naslikanoj na ambalaži vidi se smokvina grančica – kako bi se taj simbol erotike ukorijenio na našim sjevernim širinama.

Vraćanjem pop-arta u slikarstvo mijenja se smisao smjera toga avangardnog stila. Pop-art je napokon živio od snage negacije usmjerene protiv cjelovite visoke kulture sa svojim umjetničkim zahtjevima. Od te već gotovo ideologijski kritičke crte, koja se krije iza slavlja svakodnevnice, banalnosti i običnosti, u radovima Suhyja osjeća se donekle još samo element plakata. Ta djela ne vraćaju samo slikarski element nego posjeduju, za razliku od hladnog tona tehničkih reprodukcijских postupaka kakvima se služi pop-art ili ih oponaša, izraziti grafički rukopis. Ako se u pozadinu slika umiješa pijesak, kao na *Sun Mix*-u, javlja se izrazito haptički moment. Sva tri momenta zajedno – slikarski, grafički i haptični – dovode do estetizacije pop-arta i sukladno tome mijenjaju njegov sadržaj.

Na slici *Sun Mix* (sl. 10) ta promjena uvjerenja na slikama postaje posebno očita. Tu se u nekoliko poteza istisnuta i iskrivljena tuba kreme za sunčanje pretvara u žensko tijelo na plaži. Otvor na tubi označava okrugla usta, nekoliko poteza kistom daju dva oka na licu. Široka bijela pruga boje na podlozi slike postaje bijela put na smeđem pijesku. Datum isteka vrijednosti kreme, 3. 7. 2001., dokumentira na slici odmor na plaži. Tu je načelno riječ o banalnom klišeju koji nalazimo u svakom turističkom katalogu. No, za razliku od pop-arta koji provokativno izjednačava najbanalnije stvari s „konačnim stvarima“, ovaj se rad doima više lakonski. I ovdje se bit života svodi na tri riječi zajedno: „sunce“, „pijesak“ i „seks“. U slikarstvu Suhyja pop-art počinje se igrati

the “medium” and the “metaphysic”. At second glance, it can be seen, it is true, that his attitude to Pop Art has not weakened – in him, that is, the painting element returns to pictures. *Eau de Pop Art* (Fig. 9) is a programmatic painting in which this “traditional link” takes itself as topic. One can recognise a half-opened packaging box that with several white reflections of the light takes on outlines and becomes plastic. If the packaging alludes to a favourite Pop subject, the painted brand advertises the Eau de Cologne of art. The hidden, mirror-image reversed and upside down letters of ART explain how art here inverts its concept. It is no longer a matter of the experiences of transcendence, rather earthly things are watered with the “water of pop-art”. In the vessel painted on the packaging an olive twig can be seen – so that this symbol of eroticism should be rooted in our northern latitudes.

When Pop Art is brought back into painting the point of the direction of this avant-garde style is changed. Pop Art after all lived from the strength of negation directed against the whole of elite culture, with its artistic requirements. From this practically ideologically critical trait, which is concealed behind the celebration of the quotidian, of banality and ordinariness, in the works of Suhy the poster element alone is to some extent still sensed. These works do not just bring back the painting element, but they possess, unlike the cold tone of the mechanical reproduction procedures as used or imitated by Pop Art, a marked graphic style. If sand is mixed into the background of the paintings, as in *Sun Mix*, a pronouncedly tactile element will appear. All three elements together – painting, graphic and tactile – bring about the aesthetisation of Pop Art and accordingly modify his contents.

In the picture *Sun Mix* (Fig. 10) this change of conviction in paintings becomes particularly clear. In a few brush strokes a tube of sun tan lotion is pressed and distorted, and turns into a female body on the beach. The hole in the tube marks the round mouth, several brush strokes pro-

nun die Metaphysik, die Religion oder das emphatische Erleben ist. Bernard wiederum ist primär an der Materialarbeit interessiert, bei der es indirekt und in letzter Konsequenz zu einer Entdeckung, Aufwertung und Umdeutung basaler Orientierungsmuster kommen kann.

Suhys Werk gehört auf den ersten Blick zu einer Stilrichtung, die sowohl das „Medium“ als auch die „Metaphysik“ in der Kunst negiert. Auf den zweiten Blick zeigt sich allerdings, dass sein Verhältnis zur Pop Art nicht ungebrochen ist – denn bei ihm kehrt das malerische Element in die Bilder zurück. *Eau de Pop Art* (Abb. 9) ist ein programmatisches Bild, in dem dieser ambivalente „Traditionsbezug“ sich selbst thematisiert. Zu erkennen ist eine rote halbgeöffnete Verpackungsschachtel, die mit wenigen weißen Lichtreflexen ihre Konturen bekommt und plastisch wird. Spielt die Verpackung auf das Lieblingssujet der Pop Art an, wirbt die aufgemalte Marke für das Eau de Cologne der Kunst. Die versteckten, seitenverkehrten und kopfstehenden Buchstaben der ART machen klar, wie hier die Kunst ihren Begriff verdreht. Es geht nicht mehr um Transzendenzerfahrungen, sondern die irdischen Dinge werden mit dem „Wasser der Pop Art“ begossen. In dem auf der Verpackung abgebildeten Gefäß ist der Zweig eines Feigenbaumes zu sehen – auf dass dieses Sinnbild der Erotik in unseren nördlichen Breiten Wurzeln schlägt.

Es ist dieses Zurückholen der Pop Art in die Malerei, wodurch sich der Richtungssinn dieses Avantgardestils ändert. Letztendlich lebte die Pop Art aus der Kraft der Negation, die sich gegen die gesamte Hochkultur mit ihrem Kunstanpruch richtete. Von diesem fast schon ideologiekritischen Zug, der sich hinter dieser Feier des Alltäglichen, des Banalen und Gewöhnlichen verbirgt, ist in Suhys Arbeiten nur noch plakativ etwas zu spüren. Sie holen nicht nur das malerische Element zurück, sondern sie besitzen im Unterschied zu dem kühlen Ton der technischen Reproduktionsverfahren, wie sie die Pop Art benutzt oder imitiert, eine ausgesprochen grafische Handschrift. Und es kommt ein ausgespro-



10.
Branko Suhy
SUN MIX, 3. 7. 2001.
akrilik, platno;
135 x 95 cm
dat. i sign. gore: 3. 7. 2001,
dolje: Suhy

10
Branko Suhy
SUN MIX, JULY 3, 2001
acrylic, canvas;
135 x 95 cm
date and signature top: 3. 7.
2001, bottom: Suhy

10.
Branko Suhy
SUN MIX, 3. 7. 2001
Acryl auf Leinwand;
135 x 95 cm
Datum und Signatur oben:
3. 7. 2001, unten: Suhy

54 sam sa sobom i pritom se estetizira. Beskrajna lakoća bivstva shvaća se vrlo olako, pa više ne vrijedi kao apsolutna formula kakva je nekoć vrijedila za cijelu generaciju umjetnika pop-arta. Ta pop-art mješavina Suhyja ironizira se do parcijalnog pogleda na svijet pokraj kojega ima još dosta mjesta – i za istraživanje vlastitog odnosa prema svijetu u mediju slikarstva kao kod Emerika Bernarda, i za metafizički i religijski simbol kao kod Hermana Gvardjančića i Jožefa Muhovića i, dakako, za kolorističko zbijanje iskustvenog prostora kao kod Franca Novinca.

Ako se slijedi pristup generativne umjetničke kritike i razvijaju koncepti na kojima se temelje djela, onda to pogađa temeljni pojam našeg vremena: pojam pluraliteta. Pluralitet je signum postmoderne i općenito je shvaćen, ne samo u umjetnosti, kao radikalna višeznačnost, polivalencija i ambivalencija. No, to shvaćanje vodi ravno u onu kognitivnu sivu zonu u kojoj se sve ne može razlikovati i kritika poslovične postmoderne proizvoljnosti ima svoje razloge. Susret ovdje sabranih pet koncepcija

duce two eyes in the face. The broad white stripe of paint on the ground of the painting becomes white skin on brown sand. The use-by date of the lotion, July 3, 2001, documents in the painting a beach holiday. In principle, this is a banal cliché that we can find in every tourist brochure. But unlike Pop Art that provocatively equates the most banal things with the “last things”, this work is much more laconic in its impression. Here too the essence of life is reduced to three words together: “sun”, “sand” and “sex”. In the painting of Suhy, Pop Art starts to play with itself, and is in the process aestheticised. The endless lightness of being is understood very facilely, and is no longer valid as absolute formula of the kind that once held true of the whole generation of artists of Pop Art. This Suhy Pop Art blend is treated ironically to become a partial view of the world alongside which there is plenty more room – for an exploration of one’s own attitude to the world in the medium of painting, as with Emerik Bernard, and for the metaphysical and religious symbol in the case of Gvardjančić and Muhovič,

chen haptisches Moment ins Spiel, insofern in den Maluntergrund der Bilder Sand gemischt wird, wie etwa in *Sun Mix*. Alle drei Momente zusammen – das malerische, das grafische und das haptische Moment – führen zu einer Ästhetisierung der Pop Art und verändern entsprechend ihren Gehalt.

In *Sun Mix* (Abb. 10) wird dieser Gesinnungswandel der Bilder besonders offensichtlich. Hier verwandelt sich mit wenigen Strichen eine ausgequetschte und in sich verdrehte Sonnencremetube in einen Frauenkörper am Strand. Die Öffnung der Tube markiert einen runden Mund, ein paar Pinselstriche ergeben zwei Augen in einem Gesicht. Ein breiter weißer Farbstreifen auf dem sandigen Malgrund des Bildes wird zum weißen Fleisch im braunen Sand. Das Verfallsdatum auf der Tube, der 3. Juli 2001, dokumentiert den Strandurlaub im Bild. Im Prinzip handelt es sich um ein banales Klischee, das man in jedem Reisekatalog findet. Doch anders als die Pop Art, deren Provokation darin bestand, die banalsten Dinge eins zu eins als Statement über „die letzten Dinge“ auszugeben,

može možda jasno pokazati da to nije apstraktni nego konkretni pluralitet pojedinih pogleda na svijet o kojima valja raspravljati u suvremenom slikarstvu. „Stilski pluralizam“ je potcjenjujući, a time i lažni opis problema. Naprotiv, to je kombinacija pluraliteta stilova i koncepata iza kojih uvijek stoji posve određeni – ali ne bilo koji – zahtjev za priznanjem.

and, naturally, for the colourist compaction of the experiential space as with Franc Novinc.

If the approach to generative art criticism is followed and concepts on which the works are based are followed up, then this will hit the basic concept of the time: the concept of pluralism. Pluralism is a sign of the post-modern and is generally understood, nor for art along, as a radical polysemy, polyvalence and ambivalence. But this understanding leads directly to the grey zone of cognition in which not everything can be differentiated and the criticism of the proverbial post-modern arbitrariness has its own reasons. The encounter here of the collected five conceptions can perhaps clearly show that this is not an abstract but a concrete plurality of individual views of the world worth talking about in contemporary painting. Stylistic pluralism is a belittling and hence false description of the problem. On the contrary, this is a combination of pluralities of styles and concepts behind which there is always a highly specific, but not just any, demand for recognition.

kommt diese Arbeit eher lakonisch daher. Auch hier dampft die Essenz des Lebens auf die drei Worte „Sonne“, „Sand“ und „Sex“ zusammen, aber das Bild ist zu schön, um sich selbst ganz ernst zu nehmen. In Suhys Malerei fängt die Pop Art an, mit sich selbst zu spielen, indem sie sich ästhetisiert. Die unendliche Leichtigkeit des Seins nimmt sich so leicht, dass sie zur Weltformel nicht mehr taugt – die sie für eine ganze Generation von Pop Art Künstlern einmal war. Suhys Pop Art Verschnitt ironisiert sich zur partiellen Weltsicht, neben der es noch viel Platz gibt – auch für die Erforschung des eigenen Weltverhältnisses im Medium der Malerei wie bei Emerik Bernard, auch für das metaphysische und religiöse Sinnbild wie bei Herman Gvardjančič und Jožef Muhovič, und selbstverständlich auch für die farbliche Verdichtung eines Erfahrungsraumes wie bei Franc Novinc.

Folgt man dem Ansatz einer generativen Kunstkritik und entfaltet die dem Werk zugrunde liegenden Konzepte, dann tangiert dies einen Grundbegriff unserer Zeit: den der Pluralität. Pluralität ist ein Signum der Postmoderne und wurde generell und nicht nur in der Kunst als radikale Vieldeutigkeit, Polyvalenz und Ambivalenz verstanden. Doch diese Auffassung führt geradewegs in jene kognitive Grauzone hinein, in der alles ununterscheidbar wird und die Kritik an der sprichwörtlichen postmodernen Beliebtheit ihren Grund hat. Was das Zusammentreffen der hier versammelten fünf Konzeptionen vielleicht besonders deutlich zu zeigen vermag, ist, dass es letztendlich keine abstrakte, sondern eine konkrete Pluralität von singulären Weltsichten ist, die es in der zeitgenössischen Malerei zu verhandeln gilt. „Stilpluralismus“ ist eine verharmlosende und damit auch falsche Beschreibung des Problems. Es ist vielmehr eine Kombination aus einer Pluralität von Stilen und Konzepten, hinter denen jeweils ein ganz bestimmter – aber kein beliebiger – Geltungsanspruch steht.