

Žiga
Okorn



Refugij
slike 2015

Poletje, 2015, olje na platnu, 25 x 35 cm

Na naslovnici: *Nevihhta*, olje na platnu, 30 x 45 cm



Morja pokrajin

*Le voda, voda vsepovsod,
nebo se v njej gubi,
le voda, voda vsepovsod,
za žejo – kaplje ni ...¹*

V sanjski pesnitvi Samuela Taylorja Coleridgea stari mornar ustavi mimoidočega svata, da bi mu pripovedoval o svoji strašljivi izkušnji, o brezdanji plovbi na sever, nerazumljivem uboju albatrosa, o prekletstvu za storjeni zločin, trpljenju, kesanju in pokori. Eden osrednjih motivov ali celo simbol te fantastične pesnitve je morje kot temačna, ogrožajoča sila, ki so ji mornarji prepuščeni na milost in nemilost. V njegovih globinah domujejo pošasti, njegovi tokovi so smrtonosni. V *Pesmi starega mornarja* je morje simbol *gluhosti sveta in iztirjenosti človeškega srca*. Iz povsem drugačnega duhovnozgodovinskega horizonta, kot se je rodilo Coleridgeovo romantično ustoličenje narave, svoje morske krajine pol stoletja kasneje zasnuje Gustave Courbet, ki morju posveti celo svojo razstavo. Morje za Courbeta predvsem ni nič drugega kot tisto, kar se razstira v horizontu vidnega. Čeprav za slikarja, ki je v umetnosti utrl pot realizmu, morje ne more biti več personifikacija zlih, temačnih sil, so čudovite morske krajine v razmerju do upodobljene stvarnosti vendarle veliko več kot le njena zvesta likovna emanacija. Na romantično metafiziko jih priklepa tudi nek preostanek – koprena melanholičnega občutenja, v katero so odete.

Zgodovinske manifestacije motiva kot organizirajočega principa umetnostnega izraza nam razkrivajo resnico časa, resnico, ki se morda izmika celovitemu zaobjetu in sintezi na ravni mišljenja, a je toliko bolj oprijemljiva na ravni *aisthesis*. Umetniška materializacija motiva zaobjame duhovnozgodovinski ustroj časa, je nekakšna refleksija sveta, ki jo poraja. Kaj potlej ostaja likovnemu izrazu, ki vznikne skozi sito konceptov 21. stoletja? Kaj nam s podobo morja delo sporoča o svojem času?

Nova samostojna razstava akademskega slikarja Žige Okorna z naslovom *Refugij* je posvečena (tudi) morju. Na glavnini razstavljenih platen so upodobljene pokrajine morij. Srečamo se s podobami, ki se iz črnine izvijajo kot skaljena izvorna nerazlikovanost in na eni strani ohranjajo zapeljivo melodijo Coleridgeove mistične

¹ S. T. Coleridge, *Pesem starega mornarja*, prev. J. Menart. Ljubljana: DZS, 1961, str. 22.



Mesec, 2015, olje na platnu, 30 x 45

narave, medtem ko na drugi, kakor Courbetove upodobitve, podobe ne prepuščajo naključju, temveč upodobljeno stvarnost ohranjajo v strukturi predmetnega. Podobnost med motivom in upodobitvijo ne more biti arbitrarna, čeprav to razmerje ohranja odprto. Referencialnost upodobljene stvarnosti ostaja za percepcijo tega slikarskega jezika ključna. Gre za likovni izraz, ki ne želi biti osvobojen re-representacije.

Olja krajin, ki slikarja intenzivneje zaposlujejo predvsem v zadnjem letu, čeprav so sporadično nastajala že prej, v umetnikovem opusu predstavljajo nekakšno jukstapozicijo krhki prosojni figuri, ki se ji posveča že več kot desetletje in velja do zdaj za njegov najbolj avtentičen likovni jezik. Če je razgaljena figura utelešala človeško v najbolj intimnem, temina, gostota in brezmejnost morskih krajin spregovorijo o človeškem skozi ekstimno. In čeprav je morje že zgodaj postalo slikarjev neločljivi življenjski sopotnik, so morja z njegovih platen vse prej kot tiho pribežališče ali varen pristan. Morje kot *refugij* je predvsem nekaj, kar ohranja v budnosti, kar kliče k čuječnosti, je zatočišče ethosa in hkrati slikarjev *ethos* v pomenu domovanja.

Predstavljena likovna dela akumulirajo našo estetsko izkušnjo skozi tri osrednje poudarke.

Morske krajine so predvsem upodobitve narave, zanje je konstitutivna podobnost med podobo in upodabljanim. Tisto, kar nam dela dajejo v premislek pa je, kakšna je narava tega po svojem bistvu mimetičnega razmerja. Kaj je posredovano v slikarskem izrazu, katerega izvir je naravno lepo?

Drugo, v sodobni teoriji umetnosti zelo aktualno vprašanje nam zastavlja platno z naslovom *Iz jame*, ki nas sooča s problemom krivice in možnostmi njene upodobitve. Kako lahko umetnost priča, ne da bi izdala naravo krivice?

In ne nazadnje nas Okornova dela vodijo tudi k vprašanju, ali je likovna forma umetnine, ki je na ravni svojega časa, ireverzibilna? Ali podoba, h kateri so se Malevič in drugi slikarji vrnili po tem, ko so do popolnosti razvili abstraktno formo, ni reprezentabilna za bistvo njihovega slikarstva?

Izrazna intenziteta Okornovih krajin ne meri na ovekovečenje trenutka naravne lepote, temveč umetnina prek svoje absolutne avtonomnosti postane alegorija narave, kjer je naravno lepo abstrakcija, ujeta v čutno podobo. Za interpretacijo tega razmerja med umetnino in naravo si sposojamo izhodišča Adornove estetske teorije², kjer je naravno lepo, njegov enigmatičen značaj, za subjekta v neposrednem izkustvu nedostopno. Izkusiti ga je mogoče le skozi umetniško refleksijo. Tisto, kar nam umetnina, katere navdih in izvor je naravno lepo, posreduje, in kar je njena privilegirana moč, je neizrekljivo v naravi, preneseno v umetniški jezik. Naravno lepo je po Adornu mogoče posredovati le skozi neidentičnost umetnine s predmetom upodabljanja. Pogled na naravno lepoto naj bi vselej spremljala bolečina, ki je na eni strani hrepenenje po tem, kar lepota obeta, vendar nikoli ne razkrije, in na drugi trpljenje zaradi neustrezne pojavnosti, ki se izneveri lepoti, ko ji skuša biti podobna. To bolečino vzpostavi umetniško delo. Prek umetnine se je ovemo. Naravno lepo umetnina obudi prav v tistem, kar uhaja reprezentaciji. Zato se je naravni lepoti za Adorna mogoče približati le prek negacije. In to je tisto, kar po našem prepričanju v polnosti posredujejo Okornova platna – lepoto kot zasnutje v naravi, ki jo lahko izkustvu prenese le umetnina. Tisto, kar *posnemajo*, ni narava, temveč lepota v njej. Ko jo skušajo upodobiti, se od nje najbolj oddaljijo, in šele v popolni avtonomiji, v emancipaciji od predmeta upodobitve, *poustvarijo* pandam naravno lepega.

Ta prenos pa umetnini ne uspe brez preostanka. Ker je lepota, ki jo poustvari, vselej že izgubljeno, svet, ki se v svojem zasnutju nikoli ni uresničil, je lepota umetnine tudi neko žalovanje, žalovanje brez vednosti o tem, kaj je bilo izgubljeno.

² T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, prev. R. Hullot-Kentor. London, New York: Continuum, 2002. Adorno se na tem mestu ne ozira na teoretsko preseženost konceptov lepega in umetnine.



Svetlice, 2015, olje na platnu, 30 x 45

Preostanek je torej melanholija upodobljene lepote, podoba *melanholične* krajine, kolikor občutje žalovanja za neznanim obvisi nad uzrto podobo.

Narava, kakor jo izkušamo v pokrajinah morij, pa ni le evokacija njene lepote, temveč tudi neka privacija čutnega, ki izzove občutke strahu in groze. Kot v Coleridgovi pesnitvi tudi v Okornovih platnih izkušamo neobvladljivo silo morja, neskončno prostranost, njegovo neukrotljivo moč in brezdanje globine, ki pretijo, da nas brez zle volje izničijo. Ker mukotrpnost občutja niso posledica dejanske nevarnosti, temveč nas medij slike varuje pred tistim, kar v njej grozi, nam platna lahko posredujejo izkušnjo sublimnega. »Otrplost duše« se razblini, strah nadomesti spoštovanje naravne sile. Ali s Kantom rečeno, ob pogledu na neukrotljive, uničujoče sile narave, se zavemo svoje neznatnosti in jalovosti svojih moči, da bi lahko kljubovali naravi, hkrati pa nam strašljivost prizora, ki se ne more udejanjiti nad nami, daje možnost drugačnega upora, ki krepi moč duha. Kar nam grozi in podredi naše čute, prek ideje človeštva v nas priključuje občutek premoči nad naravo, da svoje

življenjske dobrine in celo življenje samo občutimo kot majhno in se ovemo svoje nadčutne eksistence.³

Za Kanta je sublimno občutje posledica zloma naših upodobitvenih možnosti, da bi v predstavi lahko zajeli absolut, kar aktivira ideje uma, ki nam odstrejo pogled na neskončno, ki za čutnost ostaja nepredstavljivo brezno. Ravno v tem razumevanju pa je kasneje Jean-François Lyotard našel oporo za koncept sublimne umetnosti⁴, ki je po njegovem prepričanju edina iznašla način, kako artikulirati zahtevo po simbolizaciji krivice, ne da bi jo potvorili.

Kot smo že uvodoma izpostavili, je tudi delo z razstave, če se izrazimo z Lyotardo-vo ontologijo stavčnih režimov, poskus navezave na povzročeno krivico, poskus prikaza, da obstaja neko pozabljeno. V tem pogledu je posebej zanimivo, v kaj je likovni izraz vodila avtonomna umetnikova refleksija, ki se je nedvomno soočala z estetskimi in etičnimi vprašanji, ki zadevajo prikaz krivice.

Lyotardov koncept sublimne umetnosti izhaja iz definicije krivice, ki je zanj predvsem nekaj neodpravljivega, nekaj, kar ni mogoče pretvoriti v škodo in poravnati, nekaj, kar je izrinjeno iz zgodovinskega in pravnega diskurza, kar kot paradigma ponazarja »Auschwitz« – koncentracijsko uničevalno taborišče. Njegova pretanjen- na elaboracija krivice in možnosti njene simbolizacije, ki jo je razvil v svojih delih konec 20. stoletja, nam je predvsem odvzela možnost iluzije, da je dogodek, kot je genocid, mogoče rešiti s spominskostjo, spomeniki, spominjanjem. Spomina nanj namreč ne moremo rešiti, saj je ta za zavest vselej že nekaj izgubljenega in nepomnivega. Spomin lahko ohrani zvestobo povzročeni krivici le, kolikor ostane ta nepredstavljena, kajti sleherna simbolizacija si prizadeva za odpravo dolga. Dogodek, ki se v zavest preživelih vpisuje kot afekt, kot neka že zamujena resničnost, ki se vrača nenadzorovano, spodbujena z neprepoznanimi impulzi in transformirana, je mogoče priklicati le kot pozabljeno – v pisavi, umetnosti ali filozofiji to pomeni kot nemožnost reprezentacije, kot zlom podobe. Le kot sublimna umetnost, ki aficira dušo mimo čutne zaznave. Da bi zdržala kot priča neizrekljivega, mora umetnost opustiti formo kot organizirajoč princip lepega in sestopiti v brezobličnost snovi, v golo prezenco. Neprikazljivo je mogoče prikazati le tako, da trpi sam prikaz. Z vztrajanjem v »negativnem« se prikazu neizrekljivega uspe izogniti relativizaciji in potvarjanju. Kar sublimna umetnost postavlja v vidno, ne naslavlja upodobitvenih zmožnosti, temveč aktivira um. Celo več, za Lyotarda je edina naloga umetnosti, da kaže, da obstaja nekaj, kar iztirja kronologijo zaznave, da se misli vsiljuje nemisljivo. Ker sublimna umetnost ničesar ne poseduje čutnim zaznavam, gradi pričevanjski

³ I. Kant, *Kritika razsodne moči*, prev. R. Riha. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 1999.

⁴ J.-F. Lyotard, *The Inhuman. Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press, 1991.



Požar, 2015, olje na platnu, 25 x 35

Na naslednji strani: Postavitev v galeriji Srečišče,
v ospredju slika *Refugij*, 2015, olje na platnu, 103,5 x 150,5 cm

učinek na tenziji med našimi upodobitvenimi možnostmi in umom, to pa sili in napreza mišljenje, da se sooči z nepredstavljamim. Vendar Lyotard s tem postavi umetnost in njeno etično odgovornost pred nemogočo nalogo. Kako ohraniti stik z nečim, kar zavrača vsako relacijo, kar se izmika dojetju in se razkriva le kot neprikazljiva prisotnost? Skrajna likovna abstrakcija ustvari neskončno možnost referentov, s tem pa dogodek prepusti naključju. In prav tega ne more tvegati slika *Iz jame*, ki – razpeta med zvestobo do neprezentabilnega in potrebo po posredovanju –, ohranja minimalni kod podobe, v katerega so transkribirane sledi dogodka. Čeprav za ceno čutnega, za ceno lepote dogodek izgubi, dejanje ostaja.





*Bil sem kot kdo, ki plah in sam
po mračni poti gre,
in ki potem, ko se je ozrl,
ne obrne več glave,
ker ve, da tropi groznih spak
mu tik za njim slede.*⁵

* * *

Zdi se, da sodobna teorija estetike ne more dovolj poudariti maksime, da mora umetnost, če naj bo na ravni svojega časa, reprezentacijo nadomestiti s kazanjem. Umetnost, kot pravi Gérard Wajcman v *Objektu stoletja*, je edina, ki lahko pokaže tisto, česar ne moremo videti, in moderna umetnost, če hoče biti umetnost, mora pokazati prav tisto, kar je nevidno.⁶

Čeprav vemo, da umetnosti danes ni mogoče misliti v njeni konsistenci in celovitosti, temveč je predvsem nehomogena, mnogotera, njena identiteta pa je razpršena na posamezna umetniška dela, teorijo vendarle vedno znova žene v sintezo umetnostnih kanonov, in sicer v smislu progresivnosti umetniškega toka. Vedno znova so merilo umetnosti, značilne v svojem času, dela, ki s formo in vsebino predstavljajo nek radikalni novum, ki naj bi spreminjal naš pogled na svet. Ali z Wajcmanom rečeno – pojem sodobne umetnosti lahko osmisli le umetnost, sodobna Duchampu in Maleviču. Vse, kar se ne vpisuje v red te sodobnosti, torej forme, ki so se zgodovinsko že utelesile, pa za transcendentalno bistvo umetnosti, ki se formira nad njenimi zgodovinskimi pojavnostmi, naj ne bi bilo odločilno. Vendar se je Malevič, po tem ko ga je želja po osvoboditvi umetnosti sveta objektov pripeljala do Črnega kvadrata na belem ozadju, znova vrnil k figuri, k upodabljanju, k posnemanju. Kajti šele na ozadju figure lahko črni kvadrat učinkuje kot privacija prisotnosti/utelešenje odsotnosti. In prav v tem pomenu izkušamo moč Okornove figuralike, ki, prvinsko sledeč svojemu ustvarjalnemu kedu, predvsem sporoča, da anahronizem forme likovnega dela ne razreši umetniškosti a priori.

Iz jame, 2015, olje na platnu, 191 x 70,5 cm

⁵ S. T. Coleridge, *Pesem starega mornarja*, prev. J. Menart. Ljubljana: DZS, 1961, str. 62.

⁶ G. Wajcman, *Objekt stoletja*, prev. A. Žerjav in M. Jenko. Ljubljana: Analekta, 2007, str. 218.



Biografija:

Rodil se je leta 1967 v Ljubljani. Obiskoval je Srednjo oblikovno šolo in dopolnilno risanje pri slikarju Štefanu Planincu. Akademijo za likovno umetnost v Ljubljani končal z razstavo na stari čolnarni v Tivoliju leta 1991 pri prof. Gustavu Gnamušu in prof. Tomažu Brejcu. Od leta 1994 deluje kot svobodni umetnik. Je soavtor prenove nekdanjih vojaških zaporov v mladinski hotel Celica in avtor ene od celic. S skupino Sestava je dejaven v vrsti strokovno-civilnih pobud, ki se dotikajo likovne umetnosti in kulture na pedagoškem (proti ukinitvi likovnega pouka v osnovnih šolah), kulturno-varstvenem (pobuda za strokovno rešitev Robbovega vodnjaka) in stanovskem področju (pobuda in soorganizacija dražbe za rešitev DSLU). Ukvarja se še z oblikovanjem in postavljanjem razstav (stalna postavitev na Blejskem gradu, NMS, 2008 Mestna muzejska zbirka Črnomelj, Tematska pot Na svoji zemlji, 2012 Kolesarska pot Bohinj, U fabrik Mestni muzej Idrija 2015,), ilustracijo, fotografijo, notranjim oblikovanjem.

Od leta 1991 svoja slikarska dela, akvarele, risbe in kipe redno razstavlja doma in v tujini. Živi in ustvarja v Ljubljani pod Rožnikom.

Leta 2002 je prejel nagrado za najboljši akvarel na Ex-temporu Piran in leta 2008 na Ex-temporu Grožnjan. 2004 je s skupino Sestava prejel plaketo mesta Ljubljana za umetniški projekt prenove nekdanjega zapora na Metelkovi v mladinsko prenočišče Celica in leta 2009 nagrado zlato gnezdo. 2006, 2008 in 2011 je bil kot soavtor dobitnik nagrade Arhitekturne zbornice Slovenije Zlati svinčnik.



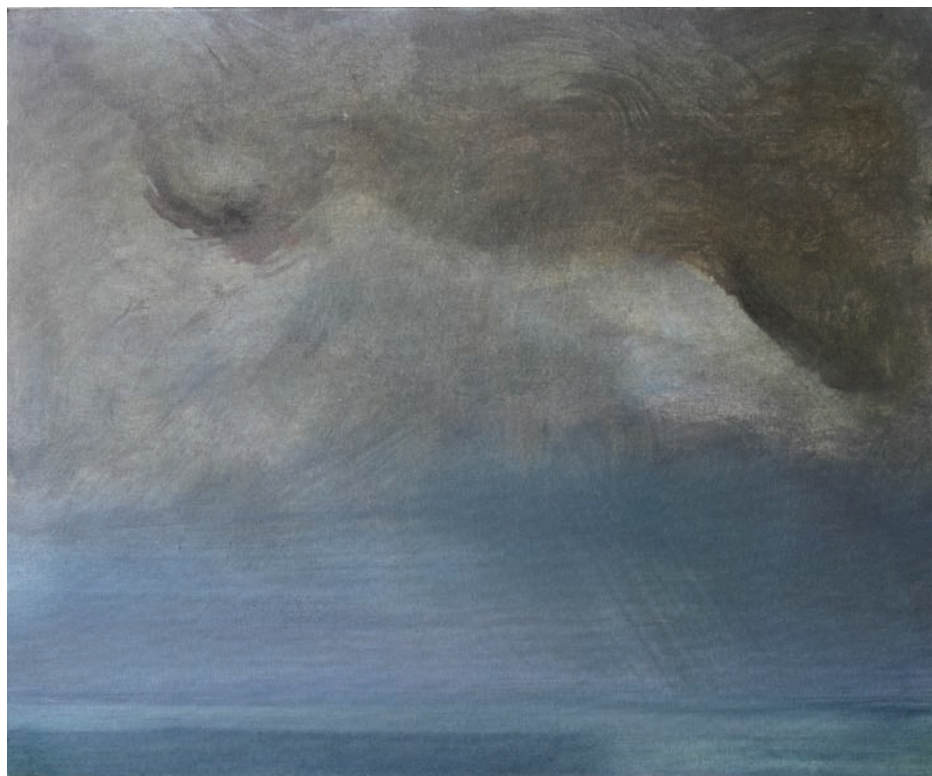
Naslov:

Cesta na Rožnik 4,
1000 Ljubljana
umetnost: www.okorn.si
oblikovanje: www.uvid.si
0386 41 738 663
ziga.okorn@guest.arnes.si

Morje na platnu, 2015, olje na platnu, 19,5 x 60 cm



Grčija 2015, 2015, olje na platnu, 50 x 60 cm



Zima, 2015, olje na platnu, 19,5 x 60 cm



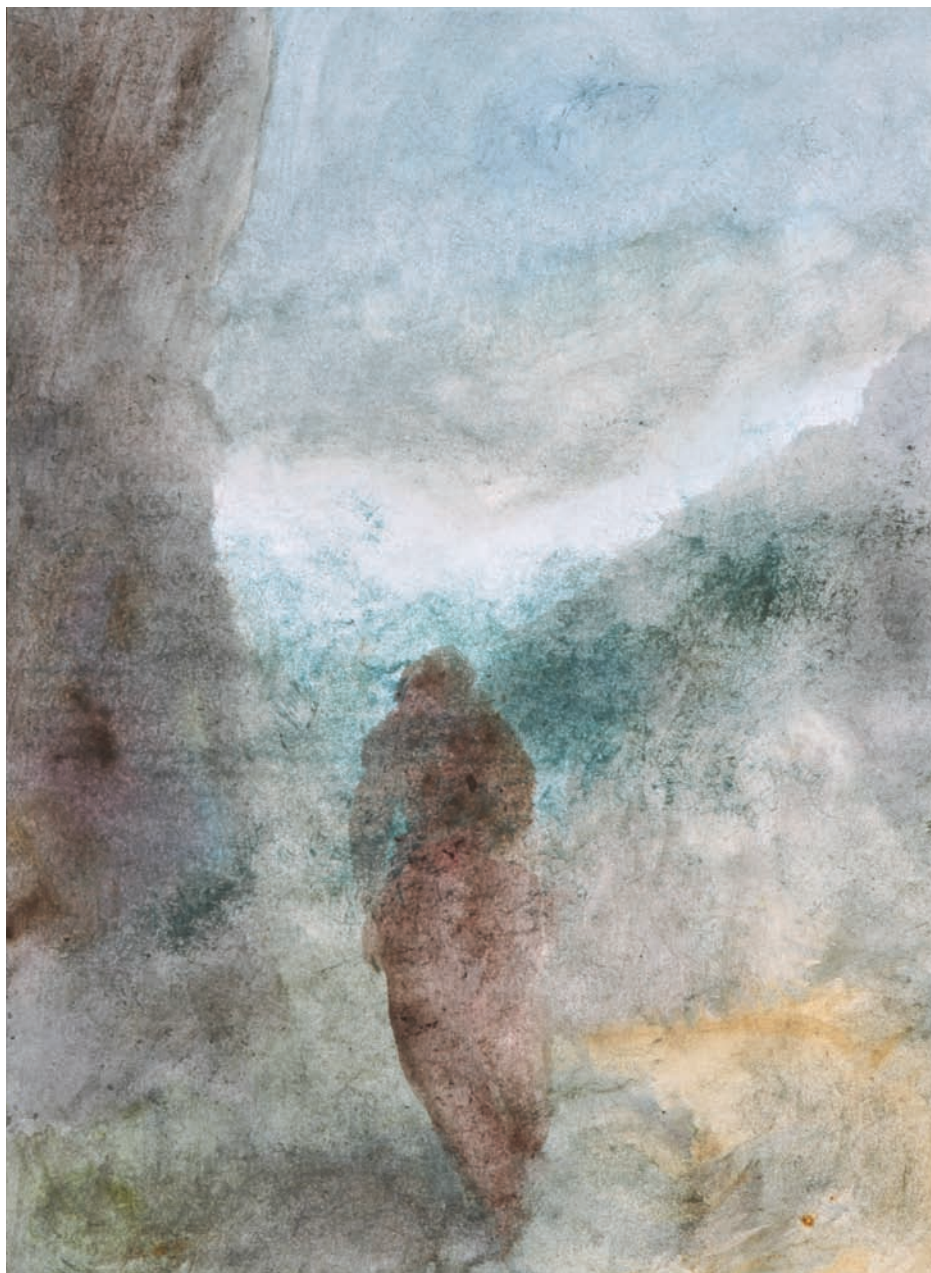
Zahod, 2015, olje na platnu, 50 x 60 cm

Izbor razstav

- 1991: Razstava na stari čolnarni v Tivoliju, Ljubljana
- 1992: Razstava Robbovega vodnjaka in Razstava Jakopičevega paviljona (z Jiřijem Kočico), Ljubljana.
- 1993: Iz slike na parket, atelje na Ambroževem trgu in galerija ŠKUC, Ljubljana.
- 1995, samostojne razstave v Galeriji Equrna, Ljubljana.
- Od 1997 dalje: Podoba tvoje odprtosti, work in progress.
- 2000: samostojna razstava v Galeriji Equrna, Ljubljana.
- 2004: Naslovljeno na svobodo drugega (z Jiřijem Kočico), Galerija Božidarja Jakca, Kostanjevica na Krki.
- 2005 : Osvetljeni, samostojna razstava v Galeriji Equrna, Ljubljana
- 2006: Ljubljana – Zagreb – Beograd – stop, slikanje žive scenografije, Teater Bu in Gledališče Glej, Ljubljana.
- 2006: Osvetljeni 2, razstava in predavanje in predstavitev s pogovorom za študente, Galerija PEF, Ljubljana
- 2006: Ljubljana - Zagreb - Beograd - stop, plesna predstava, projekcija slikanja kot žive scenografije in izdelava CGP, producenta: Teater Bu in Gledališče Glej, Gledališče Glej
- 2008: sodelovanje na Beneškem arhitekturnem bianalu, skupaj z Odprtim krogom, Galerija A+A, Benetke.
- 2007: Razstava slik, Modra hiša, Ljubljana - otvoritev 19. december 2007
- 2008: Med anestezijo in ekstazo , obsežna slikarska postavitev z delavnicami, galerija Equrna
- Ex tempore Grožnjan in 1. nagrada za ustvarjeno delo Spomin, Grožnjan, Hrvaška
- 2009/2010: Mali sprožilec, galerija Srečišče, Hostel Celica, Ljubljana.
- 2011/2012 Liebe gegen Angst/ Ljubezen proti strahu, Galerija Scheifmühlgasse 12-14 Dunaj
- 2013 Ljubezen proti strahu. Celica 1993-2013 (ob praznovanju 10. obletnice Celice in 20. obletnice KUD Sestava), Galerija Srečišče, Hostel Celica , Ljubljana
- 2015 Refugij, Galerija Srečišče, Hostel Celica , Ljubljana

Izbor skupinskih razstav in oblikovalski projekti

- 2006: EUROPA APERTA, una storia di artisti, culture e linguaggi a confronto, Brentonico, Italija
- 2007: Srečevanja s Kitajsko - 200 let odkrivanja kitajske kulture; izdelava CGP, oblikovanje panojev in sodelovanje pri zasnovi in postavitvi, od avgusta 2006 do septembra 2007, Slovenski etnografski muzej, Ljubljana
- 2008: Stalna postavitev na Blejskem gradu, CGP, oblikovanje panojev in sodelovanje pri zasnovi in postavitvi, 2008, Narodni muzej Ljubljana
- sodelovanje na Beneškem arhitekturnim bianalu, skupaj z Odprtim krogom, galerija A+A, Benetke, Italija
- 2010: Art in a suitcase, kurator Vasja Nagy, na osmih mestih med Berlinom in Mediteranom (Dunaj, Praga, Dresden, Berlin, Ravena, Mola di Bari, Istanbul), September – Oktober 2010
- Dediščina izgnanih / Tri stoletja brežiških frančiškanov, izdelava CGP, oblikovanje panojev in sodelovanje pri zasnovi in postavitvi, Galerija Posavskega muzeja Brežice, november 2010 – januar 2011
- 2011: Kiparstvo danes. Kipi, figure in telesa, Galerija sodobne umetnosti Celje;
- 2011: Pokrajina v novejši umetnosti. Od piktorializma do abstrakcije, Galerija Velenje
- 2013: Mestna muzejska zbirka Črnomelj, oblikovanje razstave mestne muzejske zbirke (z Aleksandrom Ostanom in arhitekturnim ateljejem Ostan-Pavlin)
- 2012: Kolesarska pot Bohinj, (z Aleksandrom Ostanom in arhitekturnim ateljejem Ostan-Pavlin)
- 2015: "U fabrk" Mestni muzej Idrija, koncept, oblikovanje in postavitev razstave



Prelaz, 2015, olje na papirju, 41,5 x 29,5 cm

Na naslednji strani: *Otok*, 2015, olje na platnu, 25 35 cm



Urednici:
Vesna Krmelj in Petra Jager
Besedilo: Petra Jager
Oblikovanje: Žiga Okorn
Fotografija: Žiga Okorn
Tisk: Demat
Kud Sestava, december 2015

 celica

GALERIJA SREČIŠČE HOSTEL CELICA, LJUBLJANA, 15. 12. 2015 – 15. 1. 2016



Mestna občina
Ljubljana