

Povratek slikarja: Mehaničnost in njen upravljavec

Eszter M Polonyi

Delo Dominika Mahniča, ki združuje računalniški inženiring in slikarstvo, spominja na zgodovino mehanizacije kot spektakla. Parne lokomotive, avtomobili, tekoče stopnice, trolejbusi, neonska razsvetljava in analogni računalniki so bili ob uvedbi predstavljeni kot primeri znanstvenega napredka, a obenem tudi kot povod za začudenje javnosti.<sup>1</sup> Mehanizacija dvajsetega stoletja, ki so jo napajala razvejana električna omrežja in podpirala konstrukcija iz jekla, je svoje gledalce rutinsko galvanizirala s fantazijami o metropolah, ki segajo v nebo, zračnih prevoznih sredstvih, robotiziranih kuhinjah in protetičnih telesih. Mahničev slikovni stroj, ki ga je poimenoval *Čopičograf*, spominja na vrsto mehanskih hibridov, udeleženih pri ustvarjanju novodobnih svetovnih čudes med brnenjem v laboratorijih, ki jih je modernost izgradila z namenom doseganja napredka v 20. in 21. stoletju.

Fenomen mehničnega ali mehničnosti je sestavni del Mahničevega umetniškega udejstvovanja. V svoja dela redno vključuje naprave vizualnih medijev, od laserskih projektorjev do video usmerjevalnikov, optičnih in 3D tiskalnikov ter drugih strojev, izdelanih za namene reprodukcije slike, pri čemer mehničnost postavlja kot vrsto umetniške instalacije, kiparskega objekta ali celo happeninga. *Čopičograf* je nadaljevanje njegovih prejšnjih poskusov avtomatizacije risanja ali slikanja, ki so se začeli okoli 2015. Od leta 2019, ko se je *Čopičograf* prvič pojavil, so bile uvedene nekatere spremembe, na primer glede mešanice sestavin pigmentov, okrasitve z miniaturno kopijo *Samotraške Nike* in prilagoditve števila nanesenih slojev barve.<sup>2</sup> Toda glavni obris Mahničevega slikarskega stroja je ostal približno nespremenjen.

*Čopičograf* sestoji iz kovinskega pravokotnega okvirja, pritrjenega na robove zadevnega platna, ki je napeto, premazano in pripravljeno na običajen način. Ta kovinski okvir poleg tega, da določa meje slikarskega polja, predstavlja tudi dvojno os koordinat, po katerih lahko stroj nanaša barvo na površino platna. Daljinsko vodena komponenta, vpeta skupaj s čopičem, teče po tirnicah, ki potekajo vzdolž kovinskih prečk okvirja, po celotni dolžini platna, kar predstavlja nekakšno os x, obenem pa lahko drsi

---

<sup>1</sup> Anna M. F. Jackson, *Expo: international expositions 1851-2010*, London: V&A Publishing, 2008; Vanessa Schwartz, »The Public Taste for Reality: Early Mass Culture in *Fin-de-Siecle* Paris«, doktorska disertacija, Kalifornijska univerza, Berkeley, 1993;

<sup>2</sup> Za ilustriran pregled Mahničevega dela na spletu glej Assembla, *Dominik Mahnič*, n.d., <https://app.assembla.com/spaces/dominik-Mahnič/wiki> (zadnji dostop 23. 8. 2023).

sem in tja vzdolž smeri, ki predstavlja os y na sliki. Gibi te daljinsko vodene komponente so zasnovani tako, da prenašajo mešanico medija s pigmenti iz petrijevk, postavljenih ob strani platna, na točno določena območja znotraj odprtega polja platna. Včasih je pri tem treba označiti le posamezno točko, tako da vzvod prepotuje celoten razpon okvirja in za seboj pusti le eno barvno packo, najpogosteje pa se pigment nanaša na način »potez« s čopičem, tj. z vlečenjem čopiča vzdolž določene razdalje, pri čemer za seboj pusti obarvano črto. Ko čopič ustvari vnaprej določeno sled, se vrne do petrijevke in se napoji z barvo, ki jo potrebuje za naslednjo »potezo«. Premična komponenta ima dostop po celotni dolžini in širini slike ter tako popolnoma obvladuje podobo, ki se zlagoma izrisuje pod njo.

Ker je pri vsaki sliki potrebnih več sto tisoč potez čopiča, traja postopek *Čopičografa* kar nekaj časa, preden nastane končna podoba. Običajno več tednov. To je precej dlje od časa, ki ga večina obiskovalcev običajno porabi za opazovanje *Čopičografa* pri delu.

Zdi se, da Mahnič obiskovalcem ne predstavlja le slikarskega stroja, temveč slikanje *kot* stroj. Slikanje kot proces. Kakšna je torej podoba slike, če je slika vedno v stanju postajanja? Nedokončana, dokler je postavljena na ogled, kdaj torej ta podoba dejansko obstaja? Z vsako potjo po platnu ta izvedba slikarskega procesa v obiskovalcu pušča naraščajoč občutek odsotnosti, zavest o praznini, ki zapolnjuje prostor, kjer bi moral biti nekdo ali nekogaršnja namera, po kateri se usmerja trajektorija čopiča. Ob spoznanju, da nihče ne bo mogel spremljati slikarske izvedbe do njenega logičnega zaključka in da to nikoli ni bilo predvideno, se frustracija še okrepi ob zavedanju, da je stroj mehanski, nezainteresiran za interakcijo in da njegova izvorna podoba, enako kot njen končni videz, obiskovalcu ostaneta nedosegljiva. Spektakel mehanike je deloma posledica srhljivega občutka, da je stroj, kar zadeva obiskovalca, gluhi, slepi in nem za svet, v katerem živi. In vendar ustvarja formo, ki je doumljiva.

Mahničev *Čopičograf* spada v obdobje pametnih strojev. Nanos barve še zdaleč ni naključen, temveč jasno odraža logiko digitalnih medijev. Gibi njegovega mehanizma se izvajajo v skladu s skrbno izdelanim načrtom delovanja, oziroma v skladu s programom, ki ga je razvila strokovna skupina, poleg Mahniča sta v njej sodelovala še računalniška programerja, Peter Veselinović in Vid Vidmar. Načeloma bi lahko zmožnost sledenja gibanju *Čopičografa* nazaj do človeških korenin izpodbijala občutek avtonomije, ki ga vzbuja stroj. Zamislimo si lahko podobo treh ljudi, osredotočenih na pisanje programske opreme, (skoraj) z enako lahkoto kot Mahniča, ki sestavlja različne komponente strojne opreme *Čopičografa*. Toda ali se s tem približamo človeškemu telesu ali celo skupini ljudi, ki bi jim

lahko pripisali izvor slike? Ali pa je nemara tak miselni eksperiment v nasprotju z načelom naprave, ki se imenuje »slikarski stroj«? Mar naj ne bi stolček avtorstva ostal nezaseden?

Prisotnost samega Mahniča je zanimiva točka razmisleka pri ugotavljanju, kaj natančno želi *Čopičograf* izpostaviti v zvezi z mehanizacijo. Mahnič pogosto sedi ali stoji v istem galerijskem prostoru kot njegov stroj. Pod pretvezo spoznavanja obiskovalcev, odgovarjanja na vprašanja in tudi nadziranja dela je njegova postava z bejzbolsko kapo skoraj stalno spremljala predstavitev *Čopičografa* v MSUM leta 2023.<sup>3</sup> Navkljub temu, da se je Mahnič sicer vključil v slikarski proces *Čopičografa*, se klju temu zdi, da ne želi biti označen kot kaj drugega kot njegov pomočnik ali, v najboljšem primeru, upravljavec.

To preusmerjanje k mehničnosti je nakazano že v njegovem priimku »Mahnič«, ki ob glasnem branju v slovenščini fonetično spominja na nemško besedno zvezo za »nič ne dela« (*macht-nichts*). Verjetno gre za prevzeto (ali prilagojeno) osebno ime, pri čemer je bilo prevzeto le kot označevalec, da bi ga nato – zaradi njegovih denotativnih pomenov –izključilo iz stanja vršljivskosti, kakršnega prvotno oglašuje. Mahnič z uporabo iste kulturne prakse poimenovanja, s katero se obenem najavi in izloči iz sodelovanja v delu, spodkopava idejo o sprejemanju odločitev kot sestavnem delu umetnine in namesto tega uvaja nekaj, kar lahko razumemo kot klasični avantgardni trop naključja ali nepredvidljivosti.<sup>4</sup> Četudi avtor ni »mrtev«, v smislu razvoja pojmovanja literarnih in kulturnih teoretikov od šestdesetih let dalje,<sup>5</sup> slike *Čopičografa* izvotlijo pozicionalnost v poskusu njegovega obujanja. Ta mehanizirani avtor/slikar je prikazen, duh, zdélo.

Glede na njegovo vlaganje v mehanizacijo umetniške prakse, ki jo nekateri označujejo preprosto kot medijsko umetnost, ni presenetljiva Mahničeva umaknjenost vase, marveč dejstvo, da se ne zdi, da bi se povsem odpovedal slikarstvu. Vzporedno s številnimi projekti, ki avtomatizirajo risanje, ulivanje in slikanje, Mahnič še naprej tudi lastnoročno ustvarja umetniška dela, torej brez strojnega posredovanja.

---

<sup>3</sup> Mahnič je na primer v MSUM od torka do petka v mesecu in pol, kolikor je bila razstava na ogled, preživel štiri ure na dan, <https://www.mg-lj.si/si/razstave/3690/razstava-dominik-mahnic-copicograf/> (zadnji dostop 12. 9. 2023).

<sup>4</sup> O (ne)izbiri Johna Cagea piše ameriški eksperimentalni filmar Hollis Frampton: »Izbirati pomeni izključevati; zanihati izbiro pomeni implicitno vključevati vse. Toda izpodbijanje pojma izbire pomeni izpodbijanje intelektualne perspektive, znotraj katere izbira deluje. Opuščanje dolžnosti izbire pomeni, da se kot umetniki umeščamo na presečišče vključevanja in izključevanja, kjer v absolutnem soobstoju vseh možnih kompozicijskih izbir in vseh možnih zaznavnih poti pojem izbire postane nepomemben.« Hollis Frampton, »Notes on Composing in Film«, *October* 1, 1976, str. 104–110. Glej tudi Andre Breton, »Manifest nadrealizma«, 1924.

<sup>5</sup> Michel Foucault, »What is an Author?«, v: Josue V. Harari, ur., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Cornell University Press, 1979, str. 141–160; Ronald Barthes, *Image, music, text*, prev. Stephen Heath, London: Fontana Press, 1977.

Čopičograf namreč navsezadnje vendarle ustvari slike. Olje na platnu, tempero na platnu. Podoba, proizvedena v ploščatem formatu Čopičografa, med postopkom slikanja nikoli ni v celoti vidna. Dokončane primere Čopičografovega prizadevanja pa je mogoče najti v njegovi okolici, pogosto visijo na stenah. V teh delih postane jasno, da je Mahnič zavezan slikarskim slogom in tipom figurativnega upodabljanja, ki so v zgodovini likovne umetnosti pravzaprav zelo dobro razberljivi. Njegovo ukvarjanje s portretiranjem se uvršča v to kategorijo (čeprav bi sam morda menil, da gre bolj za »skice« kot za dokončano delo). Enako velja za njegovo delo »štafelajnega« slikarja. Na svoji fotografiji, ki je bila nedavno reproducirana kot slika, je Mahnič zamenjal bejzbolsko kapo za slamnik, prikazan pa je na ozadju temne gorate krajine kot silhueta pred soncem (slika 1). Na sliki je obrnjen stran od gledalca in zre obenem v smeri razgleda in slikarskega stojala, pri čemer se zdi, da se opira na klasični trop *Rückenfigur* (figura s hrbtna) v slikarstvu 19. stoletja, po katerem naj bi osamljeni protagonist zrcalil in izvajal misli gledalca, ki mu je bila slika namenjena. Mahnič slike Čopičografa povezuje z znanimi tropi, motivi in slogi. Mahničeva umetnostnozgodovinska sklicevanja, ki so značilna za (post)impresionizem, so hkrati skladna z zmogljivostmi njegovega stroja in presenetljivo domača.

O banalnosti kot lastnosti digitalne podobe so kritiki začeli govoriti v zadnjem času.<sup>6</sup> Ne zato, ker bi bile podobe, s katerimi se obkrožamo v 21. stoletju, brez pomena. Že dolgo je znano, da vizualni mediji s podobami povečujejo afekt in občutenje, pri čemer so podobe, ki danes krožijo po digitalnih medijih, pogosto povezane s pretiranim pomenom v očeh tistih, ki jih delijo.<sup>7</sup> Vendar pa je splošni vtis, če te podobe izvzamemo iz konteksta naših lastnih slikovnih arhivov in nanje gledamo z vidika podatkovne baze – dnevne količine podob, objavljenih samo na Facebooku, Snapchatu in Instagramu – (bolj ali manj natančno) načrtovana brezizraznost.<sup>8</sup>

V 20. letih prejšnjega stoletja, ki so jih pestile podobne konceptualne tesnobe, so se pojavili pomisleki o potencialno formativnih čutnih patologijah, ki izhajajo iz stanja preplavljanja z vizualno

---

<sup>6</sup> Glej Geoffrey Batchen, »Vernacular Photographies«, *History of Photography* XXIV/3, 2000, str. 262–71; in Annabella Pollen, *Mass Photography: Collective Histories of Everyday Life*, London: I. B. Tauris, 2016. Kalašev milje je okolje nove figuralike in pop arta H. Foster, »Death in America«, *October* 75, 1996, str. 36–59.

<sup>7</sup> Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, London in New York: Verso, 2017; Ken Hillis, Susanna Paasonen in Michel Petit, ur., *Networked Affect*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2015.

<sup>8</sup> »Na Snapchatu je vsak dan naloženih 800 milijonov slik, na Facebooku 350 milijonov, na Instagramu pa 80 milijonov.« Navedek iz članka Xavierja Anticha »Buried by Images« (Pokopani pod podobami) omenja Joan Fontcuberta v svoji korespondenci z Geoffreyjem Batchenom. »Coda: Photography in the Age of Massification. A Correspondence between Joan Fontcuberta and Geoffrey Batchen«, v: T. Dvorak in J. Parikka *Photography Off the Scale: Technologies and Theories of the Mass Image*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021, str. 253–288.

nasičenostjo.<sup>9</sup> Podobno kot se je v tem obdobju govorilo o snežnih metežih in vesoljnem potopu, so se na začetku 21. stoletja začele vračati metafore o slikovnih kaskadah in plazovih, vendar tokrat v povezavi z diskurzom digitalne remediacije in ne več s fotografijo in filmom.<sup>10</sup> V obeh zgodovinskih trenutkih na začetku stoletja so pionirji novih oblik vizualnosti in vizualnega zaznavanja ostali v manjšini. Večino producentov podob v teh dveh zgodovinskih obdobjih je zanimala predvsem prisvojitve. Z naraščajočo industrijo distribucije in obtoka podob, ki v obeh obdobjih služi potrebam javnosti po proizvodnji podob, končni rezultat ni estetska prefinjenost, marveč tiranija istega: neskončni sončni zahodi, rojstnodnevne zabave, podobe nasilja, pornografija.

Mahnič poskuša digitalno podobo odrešiti njene banalnosti. Izbrati eno izmed pretečih milijonov in z njeno izločitvijo, preučevanjem vsake barve posebej, rekonstrukcijo, plast za plastjo, potezo za potezo v koreografiji, vsaj začasno ustaviti neusmiljeni cunami, katerega pretnja lahko vsak hip zdrobi smiselnost.

Zgodovinsko gledano ukvarjanje z banalnostjo ni lahka naloga. V svetu umetnosti so težave z razumevanjem ljudskega in popularnega že legendarne. Pariški kustosi so se leta 1917, ko je Duchamp poskusil razstaviti svojo industrijsko izdelano »fontano«, zgražali nad vnosom potrošnih dobrin v galerije, leta 1962 pa so bili temu navkljub presunjeni, ko je Warhol na ogled postavil pločevinke juhe *campbell's*. Kritiki so se pogosto odzvali defenzivno, Clement Greenberg je denimo leta 1960 napisal znamenito odo modernistični abstrakciji, katere čistost, razum in samozadostnost so slikarstvo povzdignili visoko nad objekt množične proizvodnje, ki ga je zavrnil kot njegovo binarno nasprotje – »kič«.<sup>11</sup>

S konstrukcijo stroja, namenjenega za ukvarjanje z banalnostjo, Mahnič na svoja pleča naloži glavnilno bremena te zapuščine. Razkrije paradigmo industrijske proizvodnje, pod okriljem katere se od 19. stoletja naprej odvija vse slikarstvo. Vendar to stori tako, da naredi sredstvo reprodukcije vidno v dveh pogledih: v ospredje postavi njen aparat in pokaže tudi njene širše učinke na samo formo. Pri *Čopičografu* široke, enakomerne poteze čopiča spominjajo na sledi, ki jih je naredil stroj, nemara so še

---

<sup>9</sup> S. Kracauer in T. Y. Levin, »Photography«, *Critical Inquiry* XIX/3, 2009, str. 421–436; Q. Bajac, »The Age of Distraction: Photography and Film«, v: *Modern Photographs from the Thomas Walther Collection, 1909–1949*, 2014, str. 1–12.

<sup>10</sup> Glej instalacijo Erika Kessela *24 Hrs in Photos* in povezano razpravo J. Parikka in T. Dvorak, »Introduction: On the Scale, Quantity and Measure of Images«, v: *Photography Off the Scale. Technologies and Theories of the Mass Image*, str. 1–24.

<sup>11</sup> Clement Greenberg, »Avant-Garde and Kitsch«, v: *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1989, str. 3–21.

najbolj podobne program, ki so jih puščali zgodnji (matrični) tiskalniki. Tovrstna linearna delitev slikarskega polja pa je za poznavalce v regiji tudi neposredna referenca na delo Mahničevega predhodnika Bogoslava Kalaša, slikarja in predstavnika gibanja pop art, ki se je pojavilo tudi v Jugoslaviji.<sup>12</sup> Ne glede na to, ali ga imenujemo »kič«, pop art ali »različice nove figuralike«, kot so jo nedavno poimenovali slovenski umetnostni zgodovinarji, je bilo tovrstna podobe še posebej kontroverzna.<sup>13</sup> V Združenih državah so se morali pripadniki gibanja pop art precej let ravhati s ključarji umetniških ustanov, preden so jih bile le-te pripravljene sprejeti. V Sloveniji je bila ta dediščina znova odkrita šele v 21. stoletju.<sup>14</sup> Mahničeva in Kalaševa kombinacija impresionističnih potez čopiča z znaki mehanskega tiskalnika je jugoslovanski ekvivalent Ben-Dayjevim pikam Roya Lichtensteina: evocirajo industrijsko proizvedeno popularno kulturo.

V skladu z warholovsko logiko hotenja biti stroj Mahničeve slike niso namenjene temu, da bi jih brali v okviru Mahniča samega. Čeprav je Mahnič sam zagotovo na neki način pomemben, bi rekonstrukcija njegove osebnosti na podlagi njegovih slik zahtevala forenzično analizo na holmesovski ravni. Mahnič s tem, ko svoje izbire preusmeri k *Čopičografu*, razrahlja vezi, ki njegove slike vežejo na metode klasičnega umetnostnozgodovinskega poznavalstva. Njegove slike namreč postanejo dokument njihovega aparata, Čopičografa, in dokument paradigme avtomatizirane mehanskosti, iz katere je le-ta izšel.

Še poslednja pripomba o Mahničevem primeru povratka slikarja kot stroja. Slikarski stroji so bili praviloma okorni. To je sicer tudi del njihovega čara. Japonski umetnik gibanja Gutai Akira Kanayama je na primer leta 1957 sestavil doma narejen stroj za razlivanje barve, ki je bil nameščen na avtomobilček, s katerim je lahko prekril poljubno površino platna.<sup>15</sup> Podobno velja za stroj, katerega je leta 1962 izdelal svetovalec za avtomatizacijo Raymond Auger, ki naj bi po navedbah dobil čopič le zato, da bi ga »držal v roki« in tako izuril natančnost servomehanizmov, ki jih je snoval njegov ustvarjalec, pri čemer se ob njegovih obsežnih dimenzijah dozdeva, da mu je bržkone manjkalo nekaj

---

<sup>12</sup> Marko Jenko, ur., *Bogoslav Kalaš : [stroj za slikanje : pregledna razstava = the painting machine : a survey exhibition : Moderna galerija, Ljubljana, 17. 12. 2015-20. 3. 2016]*, Ljubljana: Moderna galerija, 2016; K. Gurshtein, »Bogoslav Kalaš: the Ghost in the (Painting-) Machine«, *ArtMargins*, str. 1–14. <https://artmargins.com/bogoslav-kalas-ghost-painting-machine-article/> (zadnji dostop 12. 9. 2023).

<sup>13</sup> Glej tudi Petra Grafenauer, »Non-Aligned Pop: Case of Slovenia«, *Open Journal for Studies in Arts* V1, str. 7–28.

<sup>14</sup> *Slovenija in nevrščeni pop: [UGM – Umetnostna galerija Maribor, 2. december 2016 - 26. marec 2017] = Slovenia and non-aligned pop: [UGM - Maribor Art Gallery, 2 December 2016-26 March 2017]*, Maribor: UGM.

<sup>15</sup> <https://cyberneticzoo.com/robots-in-art/1957-remote-controlled-painting-machine-akira-kanayama-japanese/> (zadnji dostop 12. 9. 2023).

gracilnosti.<sup>16</sup> Francoskega umetnika Jeana Tinguelyja je dolgo časa vznemirjal fenomen njegovih »Machines à peindre« v seriji *Méta-matic*, stroji so postali tako veliki, da jih je bilo treba poganjati z motorji, ali pa so v drugih primerih postali kolesa.<sup>17</sup>

Ne gre toliko za njihovo velikost, zaradi katere so ti škripajoči, bruhaajoči in brizgajoči slikarski stroji nekoliko mačistični, temveč predvsem za pomanjkanje elegance v njihovih gibih.<sup>18</sup> Tinguelyjevi stroji so znani po svoji zamotanosti, zato so postali tarča parodije v filmu Gena Kelleyja, v katerem je izdelovalec stroja postal žrtev pol ducata izstrelkov z barvo, ki jih je sestavil v svojem stanovanju.<sup>19</sup> Če pustimo ob strani nevarnost samoimplozije, lahko trzajoča okornost roke mehničnega slikarja navsezadnje škoduje predvsem kakovosti njegovega dela.

Nadzor *Čopičografa* nad potezami čopiča je zato dobrodošlo presenečenje. Ne gre za to, da bi bili madeži barve, ki jih naredi, posebej majhni. Na končni podobi je zaznati progastost, ki neposredno (in morda namerno) spominja na genetski izvor *Čopičografa* v tiskalnikih. Nadzor je opaznejši pri kompozicijski celovitosti končne podobe in pri gibih, ki jih izvaja *Čopičograf*. Pričujoči gledalki se je posebej vtisnila v spomin ena poteza, in sicer nadzor barve na konici čopiča, ki ga je izvajala roka. Namesto da bi s čopičem kapljal po platnu, *Čopičograf* s konico čopiča oplazi steno petrijevke tako, da se ob premiku naprej še malo pomakne navzdol in navzgor. Tišina te geste, s katero robotska roka odstrani odvečno barvo s čopiča, pomeni zanimiv odklop od *Čopičografovih* prednikov.

---

<sup>16</sup> <https://cyberneticzoo.com/robots-in-art/1962-painting-machine-raymond-auger-american/> (zadnji dostop 12. 9. 2023).

<sup>17</sup> Tinguelyjev stroj, ki je deloval na gorivo, je bil »Méta-Matic št. 17« (1959). Slikarski stroj s kolesnim pogonom, ki je dejansko izdeloval risbe, se je imenoval »Le Cyclograveur«, 1960. Glej tudi [https://lgt-felix-eboue.eta.ac-guyane.fr/IMG/pdf/5dessins\\_filiations2tinguely.pdf](https://lgt-felix-eboue.eta.ac-guyane.fr/IMG/pdf/5dessins_filiations2tinguely.pdf) (zadnji dostop 12. 9. 2023).

<sup>18</sup> Slikarski stroji se v svoji masivnosti izrazito razlikujejo od risarskih strojev, ki so običajno precej lažji. Oglejte si spletni arhiv petsto let starih risarskih strojev, ki ga je zbral Pablo Garcia s School of the Art Institute of Chicago, <https://drawingmachines.org/index.php> (zadnji dostop 12. 9. 2023).

<sup>19</sup> J. L. Thompson, *What a Way to Go!*, 20th Century Fox, 1964; <https://cyberneticzoo.com/robots-in-art/1964-painting-machines-larry-flint-american/> (zadnji dostop 12. 9. 2023); v času pisanja tega prispevka je bil celoten film dostopen na spletu, <https://www.youtube.com/watch?v=9BTbVhkm30U> (zadnji dostop 12. 9. 2023).